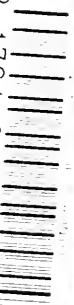


3 1761 01477595 1



KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT
IN VIER JAHRHUNDERTEN

KUPFERSTICH UND HOLZSCHNITT

IN VIER JAHRHUNDERTEN

VON

PAUL KRISTELLER

MIT 260 ABBILDUNGEN

ZWEITE DURCHGESEHENE AUFLAGE

BERLIN 1911
VERLAG VON BRUNO CASSIRER



ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1955 BY BRUNO CASSIRER

10.3.58



VORWORT.



ROTZDEM der Bildruck sich im engsten Zusammenhange mit der Malerei entwickelt und vornehmlich unter den Meistern dieser Kunst seine glänzendsten Vertreter und seine bedeutendsten Förderer gefunden hat, so verlangt doch der besondere Charakter seiner Technik, seiner praktischen und künstlerischen Ziele und die Eigenart seines Ursprunges eine gesonderte

Darstellung seiner Geschichte.

Die Absicht der Vervielfältigung bestimmt das Wesen der graphischen Künste und gibt ihnen eigene Gesetze des Formenausdruckes, einen eigenen Stil. Die monumentale Kunst wendet sich mit erhobener Stimme an die Masse, der Bildruck spricht vertraulich zu dem einzelnen Menschen, denn jedem Einzelnen widmet er sein Werk zur gesammelten, nachdenklichen Betrachtung. Die Künstlerzeichnung ist gleichsam ein Monolog, in dem der Künstler nur sich selber über die Probleme, die ihn beschäftigen, Klarheit geben will. Die Vervielfältigung steigert im Schaffenden das Gefühl der Verantwortung, die Unabänderlichkeit der eingegrabenen oder geschnittenen Linie nötigt zur Ueberlegtheit und erzeugt eine gewisse Monumentalität des Stiles. Kupferstiche und Holzschnitte sind ihrem Wesen nach keineswegs nur in Kupfer gestochene oder in Holz geschnittene Zeichnungen. Die graphischen Künste erstreben vielmehr die unmittelbare Wiedergabe des natürlichen Eindruckes der Formen durch ihre

eigenen und eigentümlichen Mittel, die Befriedigung von bestimmten, ganz eigenartigen praktischen Bedürfnissen.

Die Entwicklung jeder Kunst geht von der Technik aus, die wieder durch den unmittelbaren praktischen Zweck, der erfüllt werden soll, bedingt ist. Die Technik bestimmt die Form, in der sich die künstlerische Anschauung ausprägt. Wie aber die materiellen Absichten, die Vorstellungskreise und ihr Empfindungsinhalt sich ändern und erweitern, sucht der selbständig schaffende Künstler die Technik umzugestalten und ihr neue Ausdrucksmittel abzugewinnen. Die künstlerische Formengestaltung und die Technik stehen so untereinander in beständiger Wechselwirkung. Eine geschichtliche Darstellung der graphischen Künste darf sich deshalb nicht auf das Studium der Technik und ihrer Entwicklung beschränken, ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, klarzulegen, wie die wechselnden künstlerischen Vorstellungen und Anschauungen der Natur durch die Mittel der graphischen Technik Gestaltung zu finden streben, und welche Neubildungen die Technik durch die stetig sich wandelnden und sich steigernden Anforderungen der Kunstform und ihrer praktischen Absichten erfährt.

Die Notwendigkeit fordert, dass die grossen künstlerischen Strömungen und die einzelnen hervorragenden Meister hier nur in ihren Beziehungen zur graphischen Kunst betrachtet werden. Nur die wesentlichen Gesichtspunkte, die wichtigsten Charakterzüge der Kunst der einzelnen Länder in den verschiedenen Epochen und der Meister können hier angedeutet werden. Ein gewisses Maass von Kenntnissen der allgemeinen Kunstgeschichte, eine ungefähre Vorstellung von der Bedeutung der führenden Meister musste beim Leser dieses Werkes notwendiger Weise vorausgesetzt werden.

Die Darstellung beabsichtigt nicht eine ausführliche oder gar erschöpfende Aufzählung aller einzelnen interessanten Erscheinungen, sie will vielmehr durch die Hervorhebung der wichtigsten künstlerischen Strömungen und Bestrebungen, die sich neue technische Ausdrucksformen geschaffen haben, und durch die Darlegung ihres historischen Zusammenhanges eine klare Anschauung von der Entwicklung des Bilddruckes, von der künstlerischen Bedeutung der hervorragendsten Leistungen, von den praktischen Aufgaben, die er zu erfüllen bestimmt war, und von seiner Stellung im Haushalte der Kunst geben. Die Ausführungen haben vor allem den Zweck, den Leser zum selbständigen Studium der Kunstwerke anzuregen; sie sollen ihm das Gerüst bieten, das er mit seinen eigenen lebendigen Anschauungen bekleiden, den Faden, an dem er

seine vereinzeltten Kenntnisse und Vorstellungen aufreihen kann; sie sollen ihn auf das künstlerisch Wertvolle hinweisen und ihn mit den wichtigsten wissenschaftlichen Problemen bekannt machen. Das Buch soll schliesslich auch zur schnellen gelegentlichen Orientierung über das Einzelne dienen.

Um die in der Geschichte des Bilddruckes besonders wichtigen Beziehungen der einzelnen Völker zueinander genügend zur Geltung kommen zu lassen, musste der zusammenhängenden Betrachtung der Entwicklung in den einzelnen Ländern die Einteilung nach Epochen vorgezogen werden. Wie jede solche Einteilung ist auch die hier gewählte nach den vier Jahrhunderten bis zu einem gewissen Grade willkürlich und auch nur annähernd durchführbar. Sie schien vor anderen eine besondere Berechtigung zu haben, weil die grossen Entwicklungsabschnitte fast überall ungefähr — aber natürlich auch nur ungefähr — mit den Jahrhunderten zusammenfallen, dann auch, weil annähernd jede Jahrhundertswende die führende Stellung von einer auf die andere der vier an der Förderung und Pflege des Bilddruckes hauptsächlich beteiligten Nationen übergehen sieht. Im XV. Jahrhundert steht Deutschland an der Spitze der Bewegung, im XVI. nimmt Italien, allerdings mehr die italienische Kunst im allgemeinen als der Bilddruck, die Führung, das XVII. Jahrhundert gehört den Niederlanden, im XVIII. Jahrhundert endlich beherrscht Frankreich wie in der monumentalen Kunst und im Geschmack so auch in der Graphik fast unumschränkt ganz Europa.

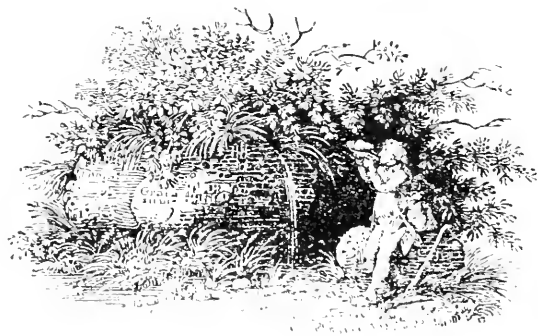
Auf die klare Gruppierung der einzelnen Erscheinungen von diesen Gesichtspunkten aus und auf den ebenmässigen Aufbau der Teile ist das grösste Gewicht gelegt worden. Wenn der Darstellung der ersten beiden Jahrhunderte, besonders des XV., mehr Raum gegönnt worden ist als den späteren, so liegt der Grund für diese Bevorzugung darin, dass die Entwicklung in der älteren Zeit vielgestaltiger und reicher an Problemen ist als in den folgenden Epochen, in denen der Zusammenhang leichter zu übersehen ist, und die einzelnen Erscheinungen sich leichter den grossen Hauptströmungen unterordnen lassen, ferner auch darin, dass die Eigenart der technischen Anfänge eine eingehendere Behandlung erfordert.

Die Schilderung beruht durchgehends auf eigener Anschauung des Verfassers, aber natürlich nur zum kleinsten Teile auf seinen eigenen Forschungen. Eine genauere Angabe der literarischen Quellen und anderer Beläge und Nachweise hätte jedoch den Umfang des Buches zu sehr vergrössert und den Fluss der Erzählung gestört. Es schien angemessen, in dieser kurz zusammenfassenden,

für das grössere Publikum der Gebildeten bestimmten Schilderung auf alles gelehrte Beiwerk zu verzichten. Anhangsweise ist ein Verzeichnis der wichtigsten Schriften über unseren Gegenstand beigelegt worden, das dem eifrigen Leser die Mittel gibt, sich auch über die hier nicht aufgeführten älteren Werke, über die Einzelforschungen und über die Quellen zu unterrichten.

Die Abbildungen sind mit der grössten Sorgfalt ausgewählt und nach den Exemplaren des k. Kupferstichkabinetts zu Berlin zum Teil in Kornätzung von der Reichsdruckerei, zum Teil in Strichätzungen von Albert Frisch in Berlin hergestellt worden. Fast durchgehends sind die Blätter genau oder wenigstens annähernd in der Grösse der Originale abgebildet worden, Abweichungen sind überall angegeben. Wesentlich verkleinerte Abbildungen können von dem Charakter graphischer Kunstwerke, vornehmlich von ihrer technischen Ausführung, keinen Begriff geben; die starke Verkleinerung macht die klare Wiedergabe der Linienbildungen oft sogar überhaupt unmöglich. Man war deshalb häufig zu dem Notbehelf gezwungen, von einzelnen Blättern nur einen Teil der Darstellung, einen Ausschnitt, wiederzugeben. Bei aller Vortrefflichkeit moderner Technik ist auch die beste mechanische Reproduktion kaum mehr als ein Schatten des Kunstwerkes. Abbildungen können die Originale auch für das Studium nie ersetzen, sie sollen hier auch nur das Wichtigste hervorheben helfen und zur Betrachtung der graphischen Meisterwerke anregen; sie sollen das Wort unterstützen und als ein angemessener Schmuck die Monotonie des Satzbildes angenehm unterbrechen, Auge und Geist einen wohlthuenden Ruhepunkt gewähren.

Diese neue Auflage bewahrt im wesentlichen den Plan und die Form der ersten, nur in Einzelheiten sind zahlreiche Aenderungen vorgenommen worden.



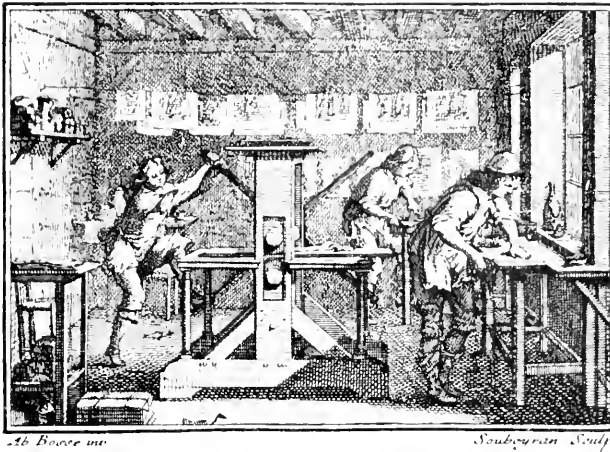


INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Vorwort	V
Inhaltsverzeichnis	IX
Einleitung. Die Technik des Bilddruckes	I
 Das fünfzehnte Jahrhundert	
Der Holzschnitt in Deutschland	15
Der Kupferstich in Deutschland und in den Niederlanden	55
Der Holzschnitt in den Niederlanden	80
Der Holzschnitt in Frankreich	100
Der Holzschnitt in England	114
Der Holzschnitt in Spanien	117
Der Holzschnitt in Italien	123
Der Kupferstich in Italien	165
 Das sechzehnte Jahrhundert	
Holzschnitt und Kupferstich in Deutschland	199
Der Kupferstich in Italien	254
Der Holzschnitt in Italien	280
Der Farbenholzschnitt	301
Kupferstich und Holzschnitt in den Niederlanden	308
Kupferstich und Holzschnitt in Frankreich	327
 Das siebzehnte Jahrhundert	
Kupferstich und Holzschnitt in den Niederlanden	345
Der Kupferstich in Italien	394
Der Kupferstich in Frankreich	417
Kupferstich und Holzschnitt in Deutschland	441
Die Schabkunst in Deutschland, in den Niederlanden und in England	456

	Seite
Das achtzehnte Jahrhundert	
Der Kupferstich in Frankreich	469
Der Holzschnitt in Frankreich	500
Der Farbenkupferstich	502
Der Kupferstich in Italien	511
Der Kupferstich in Deutschland	534
Der Holzschnitt in Deutschland	550
Der Kupferstich in England	552
Der Holzschnitt in England	559
Der Kupferstich in Spanien	563
Verzeichnis der wichtigsten Werke über den Bilddruck	569
Verzeichnis der Abbildungen	577
Register	583





EINLEITUNG

DIE TECHNIK DES BILDDRUCKES



DER Bilddruck ist die Kunst, auf ebenen Tafeln von geeignetem Material (Holz, Kupfer, Stein u. a. m.) durch entsprechende Bearbeitung Bilder hervorzubringen in der Absicht und zu dem Zwecke, sie durch Abdruck mittels eines Farbstoffes auf Papier oder dergleichen zu vervielfältigen.

Man kann im wesentlichen drei verschiedene Gattungen des Bilddrucks unterscheiden: den Reliefschnitt (Holz- oder Metallschnitt), die Stich- oder Gravierungstechnik (Kupferstich, Radierung usw.) und die chemigraphische Technik (Lithographie). Die Lithographie, die im Prinzip darauf beruht, daß die Druckerschwärze nur an den mit einem bestimmten Farbstoffe auf die präparierte und geglättete Oberfläche des Steines gezeichneten Linien, nicht aber an der vom Zeichenstift unberührten Fläche haften bleibt und sich dann beim Abdrucke dem Papier mitteilt, ist erst am Anfange des XIX. Jahrhunderts erfunden worden. Sie liegt also außerhalb des Rahmens dieser die Entwicklung des Bilddruckes nur bis zum Ausgange des XVIII. Jahrhunderts betrachtenden Darstellung. Wir können uns also auf die Erläuterung jener ersten beiden Gattungen beschränken. Ebenso müssen auch die Leistungen des Holzschnittes im asiatischen Osten ausser Acht gelassen werden, da eine historische Behandlung der eigenartigen japanischen Kunst ohne Kenntniss der

Sprache und der Geschichte dieses Landes nicht wohl unternommen werden könnte.

Die Technik des Reliefschnittes besteht darin, dass man auf einer ebenen Tafel den Grund neben den Linien oder Flächen der beabsichtigten Darstellung vertieft, so dass das Bild dann als Flachrelief über den Grund hervorragt, die Linien also gewissermassen Stege oder Dämme auf der vertieften Fläche bilden. Beim Holzschnitte werden die Ränder der auf die geglättete und präparierte Oberfläche einer ganz ebenen, etwa zolldicken Holztafel aufgezeichneten Linien haarscharf mit einem kleinen Messerchen umschnitten und der Grund zwischen den Linien mit einem stemmeisenähnlichen Instrument, dem Aushebeeisen, je nach der Dicke und der Entfernung der Linien von einander bis zu einer Tiefe von 2—5 mm ausgehoben.

Wird nun die Oberfläche der Holztafel mit einem Farbstoffe bestrichen und auf Papier oder dergleichen aufgedrückt, so teilt sich die Farbe von den erhabenen Linien oder Flächen dem Papier mit und erzeugt so einen Abdruck der im Holzstocke ausgeschnittenen Darstellung, die natürlich im Gegensinne, das heisst wie im Spiegel gesehen, erscheint. Holzstöcke können mit dem Reiber oder mit der Bürste, durch die die Rückseite des auf den eingefärbten Holzstock gelegten gefeuchteten Papiers festgedrückt wird, oder mit einer gewöhnlichen Druckerpresse abgedruckt werden; sie können auch in den Typensatz eingefügt und mit ihm zugleich gedruckt werden.

Die Oberflächen der Linien oder Stege des Holzstockes liegen alle in einer Ebene, nur pflegte die entwickelte Technik, um die Schraffierungslinien zarter in das Licht verlaufen zu lassen, bei feinerer Arbeit oft die Flächen der Stege an den Enden ein wenig abzuschrägen und die Hintergründe durch Beschaben um ein Geringes niedriger zu legen, damit an diesen Stellen die Farbe sich weniger kräftig dem Papier mitteile und einen helleren Ton bilde.

In älterer Zeit hat man nur in „Langholz“, das heisst in Holztafeln, deren Fasern der Länge nach verlaufen, geschnitten, und vornehmlich Birn- oder Nussbaumholz benutzt. Erst im XVIII. Jahrhundert scheint man begonnen zu haben, auch in „Hirnholz“, das heisst auf Tafeln, deren Oberfläche einen Querschnitt des Baumes darstellt, deren Fasern also scheidtelrecht zur Oberfläche verlaufen, zu schneiden und sich dazu des dichteren Buchsbaumholzes zu bedienen. Da solche Platten nicht mit dem Messer, sondern nur mit Grabsticheln und Aushebeeisen zu bearbeiten waren, so hat sich dadurch die Holzschneidetechnik

von Grund aus geändert, so dass der moderne Holzschnitt mit dem alten stilistisch nur mehr wenig Ähnlichkeit aufzuweisen hat.

Obwohl ein Holzstock, besonders von weniger feiner Arbeit, bei sorgfältiger Behandlung eine überaus grosse, nach tausenden zu berechnende Anzahl von guten, das heisst klaren und scharfen Abdrücken liefern konnte, so hat man doch, vornehmlich in früher Zeit, öfters Metallplatten, von Kupfer, Messing, Zinn oder dergleichen für den Reliefschnitt benutzt. Holztäfel sind dem Wurmfrass und dem Springen stark ausgesetzt, Stücke einzelner Linien können leicht ausbrechen, die dünneren Stege werden nach und nach platt gedrückt; in Metall leisten auch die feinsten Linien der Abnutzung durch den Druck und durch die Reinigung grösseren Widerstand. Metallplatten haben aber die grossen Nachteile, dass die Druckerschwärze weniger gleichmässig auf die Oberfläche aufgetragen werden kann, die Abdrücke also leicht unsauber werden, und dass sie durch die Feuchtigkeit leichter angegriffen werden als Holzstöcke.

Solche Metallschnitte, die von Kupferstichen wohl zu unterscheiden sind, zeigen ebenso wie die Holzschnitte die Linien erhaben über dem vertieften Grunde und werden, auf Holzblöcken befestigt, wie Holzstöcke abgedruckt. Sie eigneten sich besonders für kleinere Stücke, Initialen und Zierleisten zur Buchillustration und dergleichen. Ob ein Druck von einem Holzstock oder von einem Metall-Reliefschnitt herrühre, ist nicht immer leicht zu erkennen. In Holzschnitt können ebenso feine, scharfe Linien hervorgebracht werden wie in Metall, das auch verhältnismässig wenig verwendet worden zu sein scheint.

Eine eigentümliche Art von Reliefschnitten sind die Schrotblätter oder Schrotschnitte (französisch: gravures en manière criblee, englisch: dotted prints). Sie unterscheiden sich von den Holzschnitten, mit denen sie die Technik im Prinzip gemein haben, vornehmlich dadurch, dass die Formen nicht wie beim Holzschnitt durch weisse, von schwarzen Linien umschriebene Flächen dargestellt sind, sondern durch dunkle Massen gebildet werden, die von weissen Umrisslinien begrenzt sind. Die schwarzen Flächen sind dann durch weisse Innenzeichnungs- und Schraffierungslinien, die Gewänder, Hintergründe und dergleichen durch weisse Punkte, Sternchen, Linien oder andere Musterung gegliedert und belebt. Man hat die Schrotblätter, weil die weisse Linie das formenbildende Element ist, auch Weisschnitte genannt im Gegensatze zum Holzschnitt, der wegen der schwarzen Linien der Zeichnung Schwarzschnitt genannt werden könnte. Während also der Holzschnitt die Flächen vertieft

schneidet und die Linien erhaben stehen lässt, vertieft der Schrotschnitt die Linien und lässt die Flächen erhaben stehen, im Drucke also schwarz wirken.

Offenbar hat man für Schrotschnitte nicht — oder wenigstens nur selten — Holz benutzt. Der Charakter der Linien, ihre grosse Feinheit und die Schärfe ihrer Ränder, gewisse Unregelmässigkeiten des Abdrucks, dann die Spuren der Nägel, mit denen die Platten auf Holzblöcke befestigt wurden, beweisen, dass sie fast alle in Metall, Kupfer, Messing, Bronze, Zinn oder Blei ausgeführt worden sind. Beim Abdruck wurden sie wie Holzschnitte oder Metallschnitte mit der Presse, auch im Schriftsatze von Büchern abgedruckt.

Auf die ornamentalen Teile wurde beim Schrotschnitt besonderes Gewicht gelegt, die Musterung meist nicht mit dem Messer oder Stichel, sondern mit Punzen und Formen eingeschlagen, um eine grössere Regelmässigkeit und Sauberkeit der Dekoration zu erzielen. Häufig ist in Schrotblättern, besonders wohl in späteren Arbeiten, der Weisschnitt mit dem gewöhnlichen Holzschnitt kombiniert. So werden die Gesichter und Hände, der Himmel und dergleichen sehr oft weiss mit schwarzer Innenzeichnung gebildet. Andererseits hat sich der echte Holzschnitt häufig das Prinzip des Weisschnitts für Arbeiten dekorativen Charakters, besonders für Initialen, Umrahmungen, Leisten und dergleichen, in denen die weissen Linien oder Flächen des Ornaments sich vom schwarzen Grunde abheben, zu Nutze gemacht.

Eine besondere Verwendung fand der Holzschnitt zur Erzielung mehrfarbiger Drucke, der sogenannten Clair-obscur-Holzschnitte, oder „Camaïeux“. Das farbige Bild wird hervorgebracht, indem mehrere für die einzelnen, verschiedenen Farbtöne bestimmte, genau aufeinander passende Platten, auf deren jeder immer nur die Teile der Zeichnung, die im Bilde die betreffende Farbe zeigen sollen, eingeschnitten sind, und eine Platte mit der Umrisszeichnung (die aber häufig auch fehlt) nacheinander auf dasselbe Blatt abgedruckt werden. Durch Aufeinanderdrucken verschiedener Farben können an einzelnen Stellen neue Töne hervorgebracht werden. Nachdem man schon im XV. Jahrhundert den Farbdruck mit verschiedenen Holzplatten zur Kolorierung von astronomischen und figürlichen Darstellungen ganz schematisch in der Art der Schablonierung benutzt hatte, findet er im Beginne des XVI. Jahrhunderts in Deutschland und in Italien eine künstlerische Verwertung zur Reproduktion von frei und breit mit dem Pinsel ausgeführten Tuschzeichnungen. Die farbige Wirkung wird hierbei durch Abstufungen derselben Grundfarbe

oder durch Uebereinanderdruck komplementärer Farben erzielt. Das Camaïeu ist also nicht eigentlich Buntdruck, sondern vielmehr Tondruck zu nennen.

Im Gegensatze zum Holzschnitt werden zur Herstellung von Kupferstichen die Linien der Zeichnung in die ganz eben geschliffene und glatt polierte Platte aus fein gehämmertem Kupfer vertieft eingegraben. Man bewerkstelligte das ursprünglich wohl mit einem Goldschmiedepunzen, einem runden, zugespitzten Eisen, später jedoch mit einem besonderen Instrument, dem Grabstichel, einem vierkantigen Eisen, das in einem rautenförmigen Querschnitte schräg angeschliffen ist, so dass eine scharfe Spitze gebildet wird. Mit diesem Grabstichel, dessen pilzförmige Handhabe im Handteller ruht, wird durch den mehr oder weniger starken Druck der Hand eine entsprechende Furche in das Kupfer eingegraben. Um ganz feine Linien zu erzeugen, bedient man sich der Nadel (Schneidenadel oder kalte Nadel). Kleine, zarte Zeichnungen können ganz mit der Schneidenadel ausgeführt werden, gewöhnlich aber wird die Nadelarbeit nur in Verbindung mit anderen Techniken zur feineren Ausführung einzelner Teile verwendet.

Die leichte Erhebung an den Rändern der durch den Stichel oder die Nadel gerissenen Furche, die durch das nach beiden Seiten aus der Vertiefung herausgedrückte Metall entsteht, der sogenannte Grat, wird mit dem Schaber, einem spitzen Stahl mit drei scharfen Kanten entfernt. In einzelnen Fällen lässt man den Grat, besonders den der Schneidenadelfurche, aber auch stehen, um bestimmte Effekte durch die beim Drucke hier stärker anhaftende Farbe hervorzubringen. Mit dem Polierstahl, einem gerundeten, länglichen Eisen, kann die Platte an den Stellen, die durch Fehlstriche und Auskratzen rauh geworden sind, wieder geglättet werden.

Die Arbeit des Eingrabens der Linien in das Kupfer durch Säuren, die das Metall zersetzen, verrichten zu lassen, ist das Grundprinzip der Radierung (Aetzkunst). Die Platte wird mit dem Aetzgrunde, einer Mischung von Wachs, Harz, Asphalt und Mastix, die von der Säure nicht angegriffen wird, in dünner Schicht überzogen und dann mit Russ geschwärzt. Den Aetzgrund hat man auf mannigfache Weise hergestellt und verwendet. Mit Nadeln von verschiedener Stärke werden nun die Linien der Zeichnung so in diese Schicht eingeritzt, dass das Kupfer blossgelegt und die Linie durch die dann über die Platte gegossene Säure bis zur gewünschten Tiefe ausgefressen wird. Der Künstler kann also mit der Radiernadel wie auf Papier zeichnen, das Bild retouchieren und bei

genauer Kenntnis der späteren Wirkung der Linien im Abdrucke sich in voller künstlerischer Freiheit bewegen.

Einzelne Teile der Zeichnung, die im Abdruck dunkler drucken sollen, können noch tiefer geätzt, „aufgeätzt“ werden, indem man zunächst die Platte von neuem grundiert, und zwar so, dass die geätzten Linien offen bleiben, dann auch die schon genügend geätzten Stellen mit Firnis deckt und nun das Ätzwasser auf die vom Firnis freigebliebenen Linien, die mehr vertieft werden sollen, noch einmal wirken lässt.

Der geätzte Strich hat in allen Teilen gleiche Stärke, er lässt sich nicht nach dem Ende zu verdünnen, wie der Strich des Grabstichels. Deshalb wird die geätzte Arbeit fast immer mit dem Grabstichel und der Schneidenadel retouchiert, die Schatten verstärkt, Fehlstellen überarbeitet. Die Radiertechnik wird auch als Vorarbeit, zur Herstellung der Vorzeichnung für die Grabstichelarbeit, oder zur Ausführung einzelner Teile, denen man eine leichtere, duftigere Wirkung geben will, verwendet.

Auf die fertig gestochene oder radierte, sorgfältig gereinigte Platte wird nun die Druckerschwärze, eine Mischung aus Leinöl und Russ, so aufgetragen, dass nur die Furchen dicht gefüllt sind, die glatte Oberfläche aber vollkommen rein und blank gewischt ist. Damit die Farbe besser in die feinen Vertiefungen eindringe, wird die Platte angewärmt. Die eingeschwärzte und gewischte Platte wird mit dem für den Abdruck bestimmten, angefeuchteten Papier und dieses mit schützendem Wollstoff bedeckt und auf dem Laufbrette zwischen die mit grosser Kraft aufeinander gepressten Walzen der Kupferdruckpresse mittels des Triebwerkes hindurchgedrängt. Das Papier hat dann die Druckerschwärze aus allen Furchen der Platte vollständig aufgesogen und zeigt den fertigen Abdruck. Von der Kunst des Druckens, die ausserordentlich schwierig ist, vor allem von der richtigen Abmessung und Verteilung der Druckerschwärze auf der Platte, dem „Wischen“, hängt zum grossen Teil die Wirkung des Kupferstiches und auch die gute Erhaltung der Platte ab. Die Künstler haben deshalb die ersten zum eignen Gebrauch und zu Geschenken bestimmten Abdrücke häufig selber, in den älteren Zeiten natürlich mit primitiveren Hilfsmitteln, von der Platte abgezogen.

Neben diesen beiden hauptsächlichsten und ursprünglichsten Gattungen der Kupferstichtechnik sind im Laufe der Jahrhunderte noch andere Arten der Bearbeitung der Kupferplatte erfunden und mehr oder minder lange Zeit gepflegt

worden. Schon im Anfange des XVI. Jahrhunderts ist die Punktier- oder Punzenmanier, ein Verfahren, das bei den Goldschmieden zur Verzierung von Metallgeräten beliebt war, für den Bilddruck ausgenützt worden. Man suchte den Schatten und den Uebergängen eine grössere Weichheit zu geben, indem man sie nicht oder nicht allein aus Linien, sondern aus mehr oder weniger stark und dicht nebeneinander mit einem kleinen spitzen Eisen, der Punze, in die Platte eingeschlagenen Punkten zusammensetzte. Später hat man Punzen mit mehreren Spitzen und die Roulette, ein mit scharfen Zähnen besetztes, ziemlich dickes Rädchen, das in einer Handhabe drehbar über die Platte geführt werden kann, verwendet, um die Arbeit zu beschleunigen und regelmässiger erscheinen zu lassen. Erst in Verbindung mit der Aetzung gewinnt die Punktier- und Roulettenarbeit eine praktische Bedeutung.

Eine andere, besondere Abart des Bilddrucks durch direkte Bearbeitung der Kupferplatte ohne Hilfe der Aetzung ist die Schabkunst (Schwarzkunst, Mezzotinto, Manière noire). Die Platte wird mit dem Granierstahl, der „Wieger“, einem in einer bogenförmigen, sehr fein und scharf gezahnten Schneide endigenden Eisen, ganz gleichmässig rauh gemacht (graniert). Die so bearbeitete Platte würde eingeschwärzt im Abdrucke auf Papier eine gleichmässige, sammetartig schwarze Fläche hervorbringen. Mit dem Schabeisen werden nun alle Stellen der Zeichnung, die im Abdrucke hell erscheinen sollen, glatt geschabt — so dass beim Einschwärzen die Farbe an diesen Stellen nicht mehr haften kann — und die Uebergänge vom höchsten Licht an den ganz glatt geschabten Stellen zu den tiefsten Schatten an den ganz rauh gelassenen durch mehr oder weniger starke Glättung hergestellt. Wie beim Weisschnitt hat also der Künstler hier die Lichter auf der präparierten Platte zu erarbeiten, im Gegensatze zum Kupferstecher, der die Schatten in die ganz glatte Platte hineinarbeitet. Das Schabverfahren erzeugt also keine Linien, sondern nur zart ineinander übergehende Flächen. An einzelnen Stellen pflegte man allerdings oft zur Hervorhebung von Details auch mit dem Stichel, mit der Nadel oder mit Aetzung nachzuhelfen.

Alle übrigen bekannten Verfahren in der Behandlung der Kupferplatte beruhen auf der Aetzung. Die Aquatinta- oder Lavis-Manier sucht die Schattentöne der getuschten (lavierten) Federzeichnung wiederzugeben. Zuerst wird die Umrisszeichnung auf dem gewöhnlichen Wege in die Platte einradiert; dann wird wieder ein Aetzgrund aufgelegt und mit Puder überstreut. Von den Stellen, die im Abdruck dunkle Färbung zeigen sollen, wird dann der Aetzgrund

durch lösende Stoffe, die mit dem Pinsel aufgetragen werden, entfernt. Diese vom Aetzgrunde befreiten und gereinigten Stellen der Platte werden nun wieder gepudert und mit feinstem Asphaltpulver gleichmässig eingestäubt. Durch Erwärmung der Platte wird diese feine Asphaltschicht gerade zum Schmelzen gebracht, doch so, dass die einzelnen Körnchen nicht ineinander laufen, sondern nur am Grunde haften bleiben. Das aufgegosene Aetzwasser dringt nun in die feinen Poren zwischen den Asphaltteilchen auf die Platte ein und vertieft die Zwischenräume, so dass dadurch an diesen Stellen eine feine Rauigkeit erzeugt wird, die im Abdrucke wie ein Tushton wirkt. Durch wiederholtes Aetzen lassen sich Abstufungen der Töne und tiefere Schatten erzielen, wobei natürlich die hellen Stellen immer durch Firnis gegen die Einwirkung des Aetzwassers geschützt werden müssen. Diese Technik kann mit gewöhnlicher Linienradierung, mit Grabstichelarbeit usw. verbunden werden.

Die Kreidemanier (Crayonmanier), die den Charakter der Kreidezeichnung nachzuahmen sucht, ist eine Kombination der Punktiermanier mit der Aetztechnik. In den Aetzgrund, mit dem die Platte überzogen ist, werden mit Punzen, Rouletten und mit dem Mattoir, einem Instrument, dessen knopf- oder kolbenförmiges Ende wie eine Feile geraut ist, die Linien, die dann also aus einzelnen Punkten bestehen, eingerissen. Das Aetzwasser höhlt die durch diese Instrumente auf der Platte blossgelegten Pünktchen aus, so dass im Abdrucke die Linien von vielen kleinen Punkten gebildet werden und den Kreidestrichen ausserordentlich ähnlich sehen. Breite, feste Striche werden dadurch hervor gebracht, dass man den Aetzgrund mit der Echoppe, einer schräg abgeschliffenen, starken, runden Radiernadel, entfernt. Die Punktiermanier in Verbindung mit der Aetzung wurde besonders in England, wo man sie „stepplework“ nannte, viel zur Reproduktion von Zeichnungen und Gemälden verwendet. Linien werden hierbei fast ganz vermieden oder möglichst verborgen und alle Formen nur durch mehr oder weniger starke und dicht gestellte Punkte modelliert und abgetönt.

Von allen auf diese verschiedenen Arten bearbeiteten Platten liessen sich bei einem gleichmässigen, mechanischen Druckverfahren nur Abdrücke in einem Farbenton, der allerdings beliebig gewählt werden konnte, herstellen. Im XVIII. Jahrhundert hat man aber auch mehrfarbige Drucke von einer einzigen Platte zu erzielen gewusst, indem man sie nicht gleichmässig in einem Zuge einschwärzte, sondern verschiedene Farben auf die einzelnen Teile auftrug,

die dann im Abdruck ein buntes Bild ergaben. Besonders in Punktiermanier ausgeführte Platten wurden häufig für bunte Abdrücke dieser Art benutzt. Natürlich muss für jeden neuen Abdruck die Platte wieder neu gefärbt, sozusagen bemalt werden, so dass man diese Technik streng genommen nicht zu den mechanisch vervielfältigenden rechnen dürfte. Die einzelnen Töne standen hier unvermittelt neben einander und konnten nicht zu Mischtönen verbunden werden.

Um eigentliche Farbendrucke, das heisst Bilder, die wie ein Gemälde alle Abstufungen und Mischungen der Farben zeigten, herzustellen, und zwar so, dass, im Prinzip wenigstens, jeder Abdruck dem anderen gleich werde, muss man mehrere Platten, deren jede eine bestimmte Farbe auf die mit ihr zu färbenden Teile der Zeichnung aufträgt, nacheinander auf das Blatt abdrucken. Mit dem Clairobscur-Holzschnitte hatte man im XVI. Jahrhundert die ersten künstlerischen Erfolge im Farbendruck erzielt, später auch durch Aufdruck von Holz-Tonplatten auf radierte Umrisszeichnungen farbige Bilder hervorzubringen gesucht. Im XVIII. Jahrhundert gelang es Jakob Christoph Le Blon mit Hilfe der Schabkunst Farbendrucke herzustellen, die sich der Wirkung von Gemälden näherten. Er benutzte 3—5 Platten, die meist in Schabkunst, manchmal aber auch zum Teil in Radierung oder Strich ausgeführt waren, und deren jede für die Aufnahme einer Farbe bestimmt und demgemäss nur an den Stellen bearbeitet war, an denen im Bilde die betreffende Farbe zur Wirkung kommen sollte. Durch Uebereinanderdrucken der genau aufeinander passenden Platten wurden nun auf dem Papier die Mischungen der verschiedenen Töne hervorgebracht. Auf der ersten Platte waren also nur die Teile bearbeitet, die im Abdrucke gelbe Farbe oder gelb enthaltende Mischöne zeigen sollten, auf der zweiten alle Teile, in denen Blau, auf der dritten alle Teile, in denen Rot erscheinen sollte. Grün wurde durch Uebereinanderdrucken von Blau und Gelb erzeugt usw. Im Prinzip konnte man so durch geeignete Mischung der Farben alle Töne erzielen. Daneben verwandte man noch oft eine Platte mit schwarzer oder sattbrauner Farbe für die tiefsten Schatten, der Wirkung des Papiertones konnte manches überlassen werden, und schliesslich wurden einzelne Farbeffekte durch geschickte Retouche mit dem Pinsel auf den Abdrücken ergänzt. In der Praxis war aber die Herstellung der Bilder durch Schabkunstplatten mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verbunden, so dass das Verfahren nur verhältnismässig wenig angewendet worden ist.

Eine grössere praktische Bedeutung gewann der Kupferfarbendruck erst durch die Verwendung der Aquatintamanier für diesen Zweck. Durch Ueber-einanderdrucken einer Reihe von in dieser Technik bearbeiteten, je für die Aufnahme einer Farbe bestimmten Platten gelang es im XVIII. Jahrhundert einigen geschickten Künstlern ganz vorzügliche, auch heute noch bewunderte mehrfarbige Bilddrucke zu schaffen.

Durch das Wischen beim Einfärben und durch den Druckprozess wird die Oberfläche der Kupferplatte sozusagen abgeschliffen, so dass die Vertiefungen seichter werden und dann gar keine oder nur zu wenig Farbe mehr aufnehmen können, also zu matte Abdrücke geben, in denen die feineren Linien ganz verschwunden sind. Besonders zarter gearbeitete, radierte oder mit der Schneid-nadel ausgeführte Platten nutzten sich sehr schnell ab. Für die künstlerische Wirkung des Bildes ist aber die Qualität des Abdruckes entscheidend. Die ausgenützte Platte gibt schlechte Abzüge, die durch das Verschwinden der feinen Linien der Zeichnung und der zarten Uebergänge vom Licht zum Schatten die feinen Details der Zeichnung und die Harmonie des Tones verloren haben. Nur die guten frühen Abzüge von der noch vollständig intakten Platte können von dem künstlerischen Werte der Arbeit einen richtigen Begriff geben und das gebildete Auge erfreuen. Der Liebhaber unterscheidet deshalb sehr sorgfältig und genau die verschiedenartigen und verschiedenwertigen Abdrücke einer Platte voneinander, zumal auch der Marktpreis der Blätter, ausser durch ihre Beliebtheit, Seltenheit und Erhaltung, wesentlich durch die Qualität des Abdruckes bestimmt wird.

Die Wertschätzung der Werke des Bilddruckes richtet sich nicht nur nach der Vorzüglichkeit des Abdruckes, der Klarheit und Schärfe aller Linien, dem Glanz und der Gleichmässigkeit der Töne, sondern auch nach der Priorität des Abdruckes, d. h. danach, ob er früher oder später von der Platte abgezogen worden ist. Schon vor der Beendigung der Arbeit pflegen die Künstler Abzüge zu nehmen, um die Wirkung des schon Ausgeführten besser beurteilen zu können. Solche Probedrucke sind nicht nur kunstgeschichtlich und technisch oft sehr interessant, weil sie einen Einblick in die Arbeitsweise des Stechers gestatten, sie zeigen uns vor allem die Arbeit auf der Platte in ihrer vollen Frische. Sie sind überdies wegen ihrer Seltenheit sehr geschätzt, obwohl sie die Absichten des Künstlers nicht immer voll zur Geltung kommen lassen und oft in der Wirkung durch spätere Abdrücke von der vollendeten Platte übertroffen

werden. Abzüge von der nur vom Aetzwasser bearbeiteten, aber noch nicht mit Nadel und Stichel fertiggestellten Platte nennt man Aetzdrucke.

Der Künstler kann auch im Verlaufe seiner Arbeit von der Platte in verschiedenen Stadien der Bearbeitung Abzüge nehmen. Es können auch nach der Vollendung der Platte und nach der Anfertigung einer Reihe von Abzügen vom Künstler selber oder von anderen Personen Veränderungen vorgenommen werden. Diese Veränderungen sind entweder rein äusserliche, indem die „Schrift“, die Namen oder Monogramme der beteiligten Künstler, Bezeichnungen des Gegenstandes, erläuternde Unterschriften, der Name (die sogenannte Adresse) des Verlegers, bei dem Abdrücke käuflich sind, hinzugefügt, entfernt und wieder durch neue ersetzt werden; sie können aber auch künstlerischen Charakters sein und in der Umgestaltung einzelner Teile der Zeichnung oder der Schraffierungen, in der Verstärkung oder Abschwächung von Licht oder Schatten an einzelnen Stellen bestehen; sie können später auch in der Absicht ausgeführt sein, die beim Drucken zu seicht gewordenen oder ganz verschwundenen Linien durch Ueberarbeitung zu vertiefen und die ursprüngliche Kraft der Töne wieder herzustellen. Den künstlerischen Wert der Arbeit vermögen fast immer nur die leichten, von der Hand der Meister selber hergestellten Retouchen auf der noch nicht ausgedruckten Platte zu bewahren. So müssen geschabte Platten, die sich sehr rasch abnutzen, schon während des Ausdruckes der ersten Auflage mit dem Granierstahl in einzelnen Teilen wieder aufgefrischt werden. Fast immer sind es aber geschäftsmännische Verleger oder wenig bedeutende Stecher gewesen, die durch starke Retouche die schon matt gewordenen Stiche, sehr zum Schaden des Künstlers, wieder abdrucksfähig zu machen suchten. Die Ueberarbeitung kann nie den ursprünglichen Linien genau folgen und muss durch neue Strichlagen die Spuren der alten zu verdecken suchen. Sie wird fast immer nur Abdrücke erzielen, die wie ein übermaltes Gemälde künstlerisch wertlos sind.

Die von der Platte in einem bestimmten Stadium der Bearbeitung, (das sich durch auf der Platte hinzugefügte oder entfernte Arbeiten von anderen unterscheiden lässt), genommenen Abdrücke bilden eine Abdrucksgattung, die man als Abdrücke eines bestimmten Plattenzustandes, als Zustände (*etats*) bezeichnet. Die verschiedenen Zustände, deren sich besonders von feinen Radierungen, wie den Arbeiten Rembrandts oder Ostades oft eine ganze Anzahl beobachten lässt, sucht man durch genaue Feststellung der unterscheidenden Merkmale zu kennzeichnen und ihrer Reihenfolge nach anzuordnen.

Die Stecher, die ihre eigenen Kompositionen durch eine Bilddrucktechnik vervielfältigt haben, nennt man Malerstecher oder Malerradierer (*peintres-graveurs*). Die Gesamtheit der Arbeiten eines Stechers pflegt man als sein „Werk“ (*oeuvre*) zu bezeichnen. Zuweilen, besonders in früheren Zeiten, hat man in den Sammlungen die Blätter, in denen die Stecher Erfindungen anderer Meister reproduziert haben, nach den Urhebern der Originalkompositionen geordnet und so die „Werke“ der bedeutenden Maler, die „Malerwerke“ zusammengestellt.

Als Träger der Abdrücke von geschnittenen oder gestochenen Platten hat man von je her fast ausschliesslich Papier verwendet. Nur ausnahmsweise hat man Holzstöcke oder Kupferstiche auf Pergament, Seide oder dergleichen abgedruckt. Die Textur und die Farbe des Papiers, das ja an den leeren Stellen tonbildend mitwirkt, ist von wesentlicher Bedeutung für die technische Ausführung des Druckes und für die künstlerische Wirkung des Bildes. Die Papiere, die die alten Meister des XV. und des beginnenden XVI. Jahrhunderts benützt haben, zeichnen sich durch ihre Vorzüglichkeit und durch ihre besondere Eignung für den Bilddruck aus. Seitdem ist die Qualität des Papiers im allgemeinen nach und nach immer geringer geworden, da man mehr Wert auf die billige und schnelle Herstellung und auf die leichte Verwendbarkeit für den Druck als auf die Haltbarkeit und die künstlerisch feine Textur legte. Die bedeutenden Stecher haben der Auswahl des Papiers augenscheinlich stets die grösste Aufmerksamkeit gewidmet. Seit Rembrandt hat man für Vorzugsdrucke von Stichen oft japanisches oder chinesisches Papier benützt.

Die alten Papiere, die natürlich nur mit der Hand hergestellt, geschöpft sind, lassen, gegen das Licht gehalten, verschiedene Marken, Buchstaben, wie das gotische p, oder Gegenstände, wie eine Krone, einen Ochsenkopf, eine Waage, eine Schellenkappe und dergleichen, die sogenannten Wasserzeichen, erkennen. Man glaubt aus diesen Wasserzeichen, die man für Fabrikmarken ansieht, Schlüsse auf die Herkunft der Papiere und die Heimat der Kupferstiche ziehen zu können. Die Wasserzeichen sind aber vielleicht nicht immer Fabrikmarken, sondern oft nur Qualitätsmarken gewesen; dann wurde mit Papier seit ältester Zeit ein lebhafter Handel von Land zu Land getrieben, so dass die Wasserzeichen kein sicheres Kennzeichen abgeben können. Wohl aber lassen sie Wahrscheinlichkeitsschlüsse zu und bieten vor allem ein sicheres Merkmal für das Alter der Abdrücke.

DAS FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERT





Aus der Kölner Bibel von 1480. (Verkleinert.)

DER HOLZSCHNITT IN DEUTSCHLAND



Die „Erfindung“ des Holzschnittes und des Kupferstiches ist der Gegenstand vielen Streites gewesen. Gestützt auf alte, anekdotenhafte Ueberlieferungen hat man einzelne Personen als die Erfinder gefeiert, oder wenigstens für eine bestimmte Nation diese Ehre in Anspruch genommen. Die Tradition sucht in ihrer poetischen Tendenz naturgemäss die Resultate einer langen Entwicklung, die Arbeit vieler in die Leistung einer einzelnen Person zusammenzufassen, um den Vorgang dadurch anschaulich zu machen. Falsch verstandener Patriotismus tut ein übriges, alle Nachrichten zu entstellen oder zu einseitigen Schlussfolgerungen zu missbrauchen. Für die wissenschaftliche Forschung ist es dann eine schwere und undankbare Aufgabe, gegen Phantasie und Leidenschaft die dürftigen Tatsachen zu Worte kommen zu lassen.

Von einer „Erfindung“ des Holzschnittes und des Kupferstiches sollte man überhaupt nicht sprechen, sondern nur von der ersten Verwendung der Techniken des Reliefschnittes und der Metallgravierung für den Bilddruck, d. h. zur Erzeugung von künstlerischen Bildern. Denn beide Techniken sind als solche uralt, fast so alt wie die Bearbeitung des Holzes und des Metalles überhaupt. Von der rohesten in ein Gerät eingeschnittenen Eigentumsmarke oder Verzierung bis zur kunstvollsten Holzintarsie, bis zur vollendeten Gravierung eines etruskischen Spiegels, der sehr gut auch für den Abdruck benutzt werden könnte, ist das Prinzip der Technik das gleiche.

Auch das Verfahren des Eindrückens von erhabenen oder vertieften Formen in eine weiche Masse oder das des Abdruckens von in Flachrelief geschnittenen Bildern mittels Farbe auf einen Stoff ist alt genug. Wir brauchen durchaus nicht anzunehmen, wie das geschehen ist, dass die Anregung für das Druckverfahren von China nach Europa gekommen sei, da der Reliefschnitt im Altertum wie im Mittelalter in mannigfacher Weise zur Erzeugung von Abdrücken verwendet worden ist. So wurden z. B. von den Babyloniern wie von den Römern die für öffentliche Bauten verwendeten Ziegel mit Abdrucksstempeln bezeichnet. So wurden im Mittelalter die Namenszüge und Monogramme der Kaiser und der Notare, ebenso wie die für die Miniierung bestimmten Initialen der Manuskripte häufig mit Stempeln vorgedruckt. Vor allem aber war in dem seit dem vierten Jahrhundert bekannten und eifrig betriebenen Zeugdruck ein Druckverfahren mit Farbstoff bekannt, das technisch dem eigentlichen Bildrucke durchaus entsprach, und ohne wesentliche Aenderung für den Abdruck auf Papier verwertet werden konnte. In seinem im Anfange des XV. Jahrhunderts verfassten Traktate beschreibt Cennino Cennini den Zeugdruck als eine altbekannte und einfache Arbeit. Es sind Reste solcher bedruckten Stoffe oder Stickereien, deren Vorzeichnungen mit Holzmodeln aufgedruckt waren, zahlreich erhalten. Wie die Techniken der Metallgravierung und des Holzreliefschnittes selber, so hat aber auch diese Verwendung des letzteren zum Vordrucke und zur Verzierung von Stoffen für den künstlerischen Bildruck, der allein uns hier beschäftigen soll, nur die Bedeutung einer technischen Vorstufe. Seine Geschichte kann erst da anheben, wo man Reliefschnitte oder Metallgravierungen in der bestimmten Absicht, durch Abdruck ein Bild zu erzeugen, herzustellen beginnt. Hier ist nicht die Verzierung der Holz- oder Metallfläche oder auf indirektem Wege die eines Gewebes, das doch immer das Wesentliche, das Auszuschmückende bleibt, der Zweck der Arbeit, sondern die Hervorbringung eines Bildes, das als solches Selbstzweck ist, und für das der Stoff, auf den es abgedruckt ist, nur der Träger ohne eigene Bedeutung bleibt.

Wohl hat man in frühester Zeit Zeugdruckmodel oft auch auf Papier abgedruckt und bemalt als Bilder verkauft, wohl lässt die Technik mancher rohen Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes kaum wesentliche Abweichungen von der der Zeugdruckmodel erkennen; wo aber künstlerische Empfindung auch in der bescheidensten Form sich geltend zu machen beginnt, wird die Rücksicht auf die Wirkung der Arbeit im Abdrucke nicht ohne Einfluss auf die Art der Aus-

führung bleiben können. Von den alten rohen Holzschnitten bis zur feinsten Radierung, bei der alle Effekte des Druckes raffiniert ausgebeutet werden, ist freilich der Weg sehr weit, aber auch im primitivsten Gebilde bestimmt der Zweck bis zu einem gewissen Grade die Form. Erst durch diese Berechnung der Bildwirkung im Abdrucke erhält die Technik einen eigentümlichen und einen künstlerischen Charakter, erst durch sie wird sie als solche überhaupt einer künstlerischen Entwicklung fähig.

Auf die naheliegende Frage, warum die altbekannten Techniken des Reliefschnittes und der Gravirung nicht viel früher, vielleicht gar schon zu den Zeiten der Römer für die Vervielfältigung von Bildern und Schriften durch Abdruck verwendet worden seien, kann eine einfache und ausreichende Antwort leicht gefunden werden: weil das Bedürfnis für eine solche schnelle Vervielfältigung auf mechanischem Wege nicht vorhanden war. Erst das Bedürfnis lehrt die Wege zu seiner Befriedigung finden. Dann hätte man ohne Frage auch Mittel ausfindig gemacht, papierartige Stoffe billiger und schneller herzustellen.

In der griechisch-römischen Welt waren die litterarischen Bildungsmittel einer, wenn auch verhältnismässig grossen, so doch ganz fest umgrenzten Gesellschaftsklasse vorbehalten, für die die ausgebildete Technik des Abschreibewesens vollkommen genügte. Das junge Christentum, das sich allerdings ursprünglich an alle ohne Ausnahme wandte, trat dem alten Wissenssatze wesentlich ablehnend gegenüber und wollte seine wenigen, einfachen Lehren der mündlichen Ueberlieferung durch die Predigt überlassen. Im Mittelalter wird die Gelehrsamkeit wie ein Geheimnis der Geistlichen gehütet. Erst als mit der beginnenden Renaissancebewegung geistige Mächte erstanden, die das Interesse hatten, die breiten Massen des Volkes, die man bis dahin von jeder selbständigen Teilnahme fernzuhalten gesucht hatte, für ihre Ideen zu gewinnen; als der einzelne sich als selbständiges Individuum, nicht mehr bloss als Teil des Ganzen zu fühlen begann und mit eigenen Augen zu sehen begehrte, erst da empfand man die Notwendigkeit, sich mit der Mittheilung, der Lehre, dem Bilde an jeden einzelnen zu wenden, sie durch Vervielfältigung in Massen zu verbreiten und sie jedem einzelnen leichter zugänglich zu machen.

So aristokratisch der Humanismus ursprünglich auftrat, so revolutionär wirkten doch seine im Grunde auf unmittelbare Anschauung der Natur ausgehenden Ideen. Die Buchdruckerkunst begann ihre Arbeit mit dem Drucke

umfangreicher wissenschaftlicher Werke, und schon wenige Jahrzehnte nach ihrem Erstehen waren alle Lande überschwemmt mit einer Flut populärer Schriften zur Unterhaltung und Belehrung, die für die weitesten Kreise bestimmt waren. Die reformatorische Bewegung seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts wurde der stärkste Förderer der vervielfältigenden Künste, weil sie die Massen durch Ueberredung jedes einzelnen Individuums in Bewegung setzt und auch ihre Gegner zu ähnlichen Anstrengungen veranlasste. So konnten, trotzdem Technik und Druckverfahren im Prinzip schon lange bekannt waren, die vervielfältigenden Künste in Schrift- und Bilddruck doch erst mit der Renaissancebewegung ihre Entwicklung beginnen. Ebenso allmählich wie der Uebergang von der mittelalterlichen befehlenden zur modernen überredenden Form der Unterweisung vollzieht sich auch die Umgestaltung der äusseren Formen der Mitteilung. Buchdruck und Bilddruck sind erzeugt worden durch ein tiefes Bedürfnis der modernen Geistesrichtung, die im letzten Ziele auf die Entwicklung der geistigen Selbständigkeit des Individuums hinstrebt.

Es wird wohl unmöglich bleiben, den Bilddruck wie den Schriftdruck bis auf ihre ersten Anfänge zurückzuverfolgen, weil sich beide erst nach und nach aus den verwandten Gewerben durch verschiedenartige Versuche, das Abdruckverfahren für die schnellere Herstellung ihrer Erzeugnisse zu benutzen, herausgebildet haben. Deshalb wird man wohl auch die Buchdruckerkunst nicht als die Erfindung einer einzelnen Person anzusehen haben, sondern als eine allmählich erwachsene und ausgebildete Technik, die in Johann Gutenberg nur ihren sinnvollen und kunstreichen Vollender gefunden hat.

Es liegt sehr nahe anzunehmen, dass die Schreiber und Miniatoren, durch ihre Kopistentätigkeit auf eine mechanische Vervielfältigung geführt worden seien. Schon seit langem verstanden sie, wie einzelne erhaltene Manuskripte beweisen, sich die Arbeit durch Vordruck der Initialen zu erleichtern. Ohne Frage sind es auch solche mehr handwerksmässig als künstlerisch arbeitenden Schreiber niederen Grades gewesen, die zuerst und zwar vielleicht an verschiedenen Orten ungefähr gleichzeitig, versucht haben, Bilder und kurze Schriftsätze statt sie zu zeichnen oder zu schreiben, durch den Abdruck von Holztafeln, in die Schrift und Bilder — natürlich gegenseitig — eingeschnitten waren, herzustellen. Dieser Holztafeldruck ist jedenfalls als eine Vorstufe des Druckes mit beweglichen Lettern anzusehen. Eine Reihe von Nachrichten beweist, dass dies

Verfahren schon längere Zeit vor der Veröffentlichung der ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Bücher in Übung gewesen ist.

Ob „Jan de Printere“ (Johann der Drucker), der 1417 in Antwerpen genannt wird, und der 1440 in Frankfurt erwähnte „Drucker“ Henne Kruse von Mainz Bilder und Schriften hergestellt oder nur Stoffe bedruckt haben, können wir allerdings aus den vorliegenden Nachrichten nicht ersehen. Sicher aber handelt es sich bei den geheimnisvollen Versuchen, die der Prager Goldschmidt Procope Waldfoghel 1444 in Avignon anstellte, um ein mechanisches Druckverfahren von Schriften. Ebenso zweifellos beweisen die Doktrinale „gette en molle“, die der Abt Jean le Bobert von St. Aubert in Cambray 1445 von einem Valenciennener Schreiber in Brügge kaufen lässt, und die „forme da stampar donadi e salterj“, die der Bologneser Miniator M. Zuane de biaxo 1446 in Venedig verwendet, und andere urkundlich bezeugte Tatsachen, dass man damals schon an verschiedenen Orten kleine Bücher durch Abdruck der Seiten von geschnittenen Holz- oder Metalltafeln herzustellen gewohnt war.

Es kann keine Frage sein, dass der Reliefschnitt in Holz oder weichem Metall unter den graphischen Künsten die älteste gewesen ist. Von einem Holzschnitte kann der Abdruck durch einfaches Aufdrücken der mit Farbe bestrichenen Oberfläche auf den zu bedruckenden Stoff hergestellt werden. Beim Abdruck von einer gravirten Platte (Kupferstich) macht dagegen einmal das Einfärben der Platte viel grössere Schwierigkeiten, dann ist ein viel stärkerer und gleichmässiger Druck erforderlich, damit das feuchte Papier die Farbe aus den Vertiefungen aufsaugt. Es ist einleuchtend, dass der ganze Druckprozess beim Holzschnitt nicht nur viel leichter und schneller vonstatten geht als beim Kupferstich, sondern vor allem auch viel näher lag und in den älteren, allgemein bekannten Handgriffen des Abdruckens und Stempeln ein Vorbild fand. Dann ist ja auch das Holz billiger und leichter zu bearbeiten als Metall.

In der Tat lässt sich auch der Holzschnitt in Nachrichten und in erhaltenen Monumenten viel weiter zurückverfolgen als der Kupferstich. Ueber die Anfertigung von Spielkarten, die aber meist nicht ausdrücklich als gedruckte bezeichnet werden, also ebensogut auch nur gemalt oder schablonirt gewesen sein können, besitzen wir zahlreiche urkundliche Mitteilungen. In Italien geschieht ihrer schon am Ende des XIII. Jahrhunderts Erwähnung. In Frankreich wie in Spanien und in Deutschland mussten schon seit Ende des XIV. Jahrhunderts Verbote gegen den Gebrauch des Kartenspiels erlassen werden, deren häufige

Wiederholung ebenso wie die Predigten asketischer Mönche im XV. Jahrhundert beweisen, dass das Kartenspiel in jener Zeit sehr verbreitet gewesen ist. In Frankreich werden Spielkarten in einer Handschrift des „Renard le Contrefait“ (zwischen 1328 und 1341) erwähnt. In Deutschland begegnen uns Verbote des Kartenspiels z. B. 1380—84 in Nürnberg, 1397 in Ulm, 1400, 1403, 1406 in Augsburg, in Spanien in einem Edikt Johannis I. von Castilien aus dem Jahre 1387.

Wenn es auch nicht unwahrscheinlich ist, dass solche Spielkarten, die doch in grosser Anzahl und billig hergestellt sein müssen, schon im XIV. Jahrhundert mit Holzmodellen vorgedruckt worden seien, so fehlt uns doch bis jetzt der Beweis für diese Annahme. Auch durch rohe, flüchtige Zeichnung und Bemalung oder mittels Schablonen, Kartons, in denen die Figuren ausgeschnitten waren und mit deren Hilfe dann durch einfaches Ueberstreichen mit dem Pinsel die Bilder schnell und leicht auf Papierblätter übertragen werden konnten, liessen sich grössere Massen von Spielkarten leicht herstellen. Für vornehme und reiche Leute wurden solche Karten natürlich mit aller Kunst von vorzüglichen Miniaturen ausgeführt.

Kartenmacher oder Kartenmaler werden z. B. in Ulm 1402, in Augsburg 1418 und späterhin häufiger erwähnt. Ausdrücklich als Formschneider und Briefdrucker finden wir erst im Jahre 1428 in Nürnberg einen H. Pomer und in Nördlingen einen „Wilhelm Briefdrucker“ genannt. In Florenz gibt im Jahre 1430 ein berufsmässiger Kartenmaler (*pittor di naibi*), Antonio di Giovanni di Ser Francesco in seiner Steuererklärung „Formen aus Holz für Spielkarten und Heilige“ als sein Eigentum an. In Venedig bitten die Holzschneider und Kartenmacher im Jahre 1441 den Rat der Stadt um Schutz gegen fremden Import, da ihr Gewerbe dadurch in Verfall geraten sei. In Ulm werden Formschneider und Kartenmacher seit 1441 erwähnt, in Strassburg 1440. In Löwen verlangt 1452 die Zunft der Schreiner, dass der Holzschneider (*printsnyder*) Jan van der Berghe in ihre Zunft eintrete, weil das immer so Brauch gewesen sei. Obwohl Jan behauptet, dass sein Gewerbe „letteren onde beeldeprynten te snyden“ eine sonderliche Kunst sei, am Orte nicht ausgeübt werde und auch vielmehr die Geistlichen als die Schreiner angehe, so wird er doch veranlasst, in die Zunft einzutreten. Derselbe Mann wird 1457 und 1468 wieder als „beeldsnydere“ oder „printsnydere“ erwähnt.

Diese und ähnliche Nachrichten beweisen unzweifelhaft, dass in den dreissiger und vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts überall, in Deutschland

und in den Niederlanden, wie in Italien und in Frankreich der Bild- und Schrift-
druck von Holzschneidern gewerbsmässig betrieben wurde. Ja, sie nötigen so-
gar zu dem weiteren Schlusse, dass die Technik des Holzschnittes schon lange
vorher allgemein zur Herstellung von Bildern und Schriften verwendet worden
sein muss.

Es mag hierbei noch auf eine besonders beachtenswerte, bisher noch nicht
veröffentlichte Urkunde hingewiesen werden. Im Jahre 1395 wird in Bologna
Federico di Germania, der „cartas figuratas et pictas ad imagines et figuras
sanctorum“ verkauft, wegen Falschmünzerei verfolgt. Die Vermutung liegt nahe,
dass diese Figuren von Holzformen abgedruckt waren, da der Mann, wenn er
mit dem Stempelschneiden Bescheid wusste, gewiss auch des Holzmodelschneidens
kundig gewesen sein wird. Nicht ohne Bedeutung ist es, dass es ein Deutscher
ist, der in Italien schon 1395 Bilder feil bietet. Von Deutschland kamen nicht
nur später die Buchdrucker in grosser Anzahl nach Italien, von hier müssen auch
schon früher Techniker des Bilddrucks nach dem Süden, nach Frankreich und
Italien gewandert sein. Von Deutschland wurde auch schon im Anfange des
XV. Jahrhunderts ein lebhafter Handel mit Spielkarten und anderen Holz-
schnitten nach dem Süden getrieben. Die Nachricht in der *Historia Suevorum*
des Felix Fabri, dass von Ulm aus Hostien und Karten fassweise nach Italien
und Sicilien gesandt wurden, findet in der oben erwähnten Eingabe der vene-
zianischen Holzschneider von 1441 ihre Bestätigung.

Viele wichtige Nachrichten über diesen Gegenstand mögen noch unbe-
kannt geblieben, andere überhaupt verloren gegangen sein. Es ist auch zu be-
achten, dass viele Briefdrucker ihr Gewerbe im Umherziehen betrieben und
deshalb ebensowenig wie die in den Klöstern arbeitenden Holzschneider und
Drucker in den Steuer- und Bürgerbüchern verzeichnet wurden.

Diesen verhältnismässig zahlreichen Nachrichten und Urkunden gegenüber
bieten uns die ältesten erhaltenen Denkmäler selbst nur sehr dürftige Anhalts-
punkte für ihre Datierung und Gruppierung. Wir besitzen eigentlich für keine
einzige Arbeit der Holzschneidekunst vor der Mitte des XV. Jahrhunderts ein
unbestrittenes und unbestreitbares Datum. Wenn von der weitaus grössten Zahl
der frühen Einblattdrucke immer nur ein einziges Exemplar uns erhalten ge-
blieben ist, also die ganze Auflage bis auf das eine Stück verloren gegangen ist,
dann werden wir wohl annehmen müssen, dass sich überhaupt nur ein sehr
kleiner Teil der Erzeugnisse des ältesten Holzschnittes zu uns gerettet hat. Das

darf auch nicht wundernehmen, da Gegenstände dieser Art der Vernichtung sehr ausgesetzt und als geringwertig wenig geachtet und geschützt waren. Fast immer verdanken wir die Erhaltung der vorhandenen Blätter nur einem glücklichen Zufalle. Die Hauptmasse der frühen Erzeugnisse des Holzschnittes bildeten ausser den Spielkarten Figuren von Heiligen, Bilder aus der Passionsgeschichte und andere religiöse Darstellungen. Sie wurden hauptsächlich zur Erinnerung an Wallfahrten und Kirchenfeste verteilt oder verkauft als Gewähr des mit dem Besuche der Kirche verbundenen Ablasses und als Anregung zur Andacht daheim. Sie dienten gleichzeitig als Amulette, als Schutz gegen bestimmte Gefahren und als Schmuck im Hause. Kleinere Blätter werden wohl oft am Leibe getragen, in Gebetbücher gelegt oder eingeklebt, grössere Stücke an der Wand befestigt. Wie die bedruckten Tücher wurden Holzschnitte zur Ausschmückung bei Prozessionen verwendet, ferner besonders als Kusstafeln (Paces) und als billiger Ersatz für Altarbilder und dergleichen. Die Bemalung, die nie fehlen durfte, und je nach Wert und Bestimmung mehr oder weniger sorgfältig ausgeführt war, machte auch den einfachsten Umrissholzschnitt für das bescheidene Auge zu einem Gemälde.

Uebersaus häufig wurden kleinere Holzschnitte und Kupferstiche, natürlich bemalt, an Stelle der kostbareren Miniaturen in Manuskripte als Illustrationen eingefügt oder auf die Innenseiten der Einbanddecken geklebt. Wohl der grösste Teil unseres Vorrates an alten Bilddrucken ist uns auf diese Weise erhalten worden. Auch zum Bekleben der Aussen- und Innenflächen von Schachteln, Kästen und Bucheinbänden, selbst zum Schmuck von Schränken, Truhen und Türen, von Chorgestühl-Rücklehnen und Deckengebälk u. a. m. wurden Holzschnitte oft benutzt. Eine weitere wesentliche Aufgabe der Erzeugnisse des Bilddruckes bestand darin, der Mitteilung und Belehrung zu dienen. Schon sehr früh hat man Kalender durch den Druck zu vervielfältigen begonnen, ebenso ABC-Bücher und andere elementare Lehrbücher für Geistliche und Laien, Donate, Doctrinale u. dergl., ferner Nachrichten über interessante Ereignisse und wunderbare Gegenstände, Flugschriften aller Art, Scherz- und Schmähllieder, allegorische Darstellungen, Totentanzbilder usw. Bild und Text sind hier bei der Herstellung und in ihrer Wirkung auf das innigste miteinander verbunden.

Es ist das weite Arbeitsfeld der niederen Klasse von Schreibern und Miniatoren, der „Briefmaler“ (Brief, von breve, jedes kürzere Schriftstück), in das der Bilddruck, es erobernd und zugleich ausdehnend, eindringt. Wir werden

uns den Umgestaltungsprozess wohl so vorzustellen haben, dass diese Briefmaler (Kartenmaler, dominotiers, stationers oder wie sie sonst genannt wurden) selber es waren, die bei steigender Nachfrage damit begannen, Holzmodel als Vordrucke für die beabsichtigten Bilder zu benutzen, wie man das schon früher gelegentlich für die Initialen grosser Manuskripte getan hatte, und dann auch die begleitende Schrift gleich mit in die Holztafel zu schneiden. So werden die „Briefmaler“ nach und nach, vielleicht schon seit dem Ende des XIV. Jahrhunderts, zu „Briefdruckern“ („beeldeprinters“, „stampatori di naibi e santi“).

Ob nun diese Briefdrucker gleich von Anfang an ihre Holzstöcke sich selber geschnitten haben oder ob sie zuerst dazu die Hilfe von Zeugmodel-schneidern, Holzbildhauern oder Schreibern in Anspruch nahmen und erst später selber zu Formschneidern geworden seien, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Entwicklung wird auch sicher nicht überall gleichmässig vor sich gegangen sein. Jener Prozess der Löwener Schreiner gegen den Bilddrucker Jan van der Berghen im Jahre 1452 (s. oben) weist allerdings darauf hin, dass die Briefdrucker ihre Formen selbstständig zu schneiden pflegten und dadurch eben mit den Schreibern in Konflikt gerieten. Dagegen wissen wir, dass von den beiden Verfertignern einer deutschen Biblia pauperum von 1470, der eine Maler, der andere Schreiner war. Hier wird also eine, übrigens ganz den mittelalterlichen Gewohnheiten entsprechende Arbeitsteilung angedeutet, wenn nicht etwa „Schreiner“ nur eine andere Bezeichnung für „Holzschnitzer“ sein sollte.

Der Uebergang vom Zeugdruck und von einer gelegentlichen, helfenden Verwendung des Holzschnitts zum gewerbsmässigen Bilddruck hat sich ohne Frage so allmählich und unmerklich, an vielen Orten gleichzeitig vollzogen, dass er nirgends als eine Neuerung, als eine „Erfindung“ aufgefallen und als ein Ereignis verzeichnet worden sein kann. Auch die ersten Werke des Lettern-druckes erregten sicher zunächst nicht durch die Neuheit des Verfahrens, das man sogar geheim zu halten bemüht war, sondern durch die Vorzüglichkeit der Ausführung, die Exaktheit der Textwiedergabe und die Gleichmässigkeit der Buchstaben Bewunderung.

Die uns erhaltenen Denkmäler des frühen Holzschnittes bieten so wenige sichere Anhaltspunkte für die Feststellung des Ortes und der Zeit ihrer Entstehung, dass wir wesentlich auf Vermutungen und auf die stilkritische Betrachtung angewiesen bleiben. Nur eine ganz kleine Zahl von Blättern lässt sich durch die Handschriften, in denen sie gefunden worden sind, wenigstens mit

Wahrscheinlichkeit datieren. Häufiger würden sich vielleicht aus den Kostümen der dargestellten Personen Hilfsmittel gewinnen lassen, wenn wir über die Wandlungen und die Ausbreitung der einzelnen Bewaffnungs- und Bekleidungsstücke genauer unterrichtet wären. Doch wird auch dann nur von Fall zu Fall sich feststellen lassen, ob das Kostüm tatsächlich dasjenige der Zeit und der Heimat des Holzschneiders ist, oder ob nicht ältere, gezeichnete oder geschnittene Vorlagen, Unkenntnis oder die Neigung, durch altertümliche und fremdartige Formen der Kleidung dem Bilde einen phantastischen Anstrich zu geben, für die Wahl der Kostüme bestimmend gewesen seien.

Auch die Qualität und die Wasserzeichen des Papiers bieten keine irgendwie sicheren Anhaltspunkte für die Lokalisierung, da der Handel schon früh einen lebhaften Austausch und die Nachahmung der Zeichen veranlasste. Ueberdies betrieben viele Bilderdrucker ihr Geschäft im Umherziehen und stellten die Abdrücke von ihren Holzstöcken her, wo es gerade das Bedürfnis erforderte und der Erlös verkaufter Abdrücke den Ankauf neuer Papiervorräte erlaubte. Auch die Bemalung braucht nicht notwendig am Orte der Verfertigung des Holzschnittes ausgeführt zu sein. Genaueren Studien wird es aber doch vielleicht gelingen, lokale Eigentümlichkeiten der Bemalung festzustellen. Ebenso wenig lassen die Formen und selbst die Sprache der Inschriften sichere Schlüsse über die Entstehung der Holzschnitte zu. Gerade hierin blieben die Holzschneider am meisten von ihren Vorlagen abhängig. Dass sie auch auf ihr Publikum Rücksicht zu nehmen pflegten, beweisen mehrsprachige Inschriften auf einzelnen Blättern.

Es bleibt im wesentlichen nur der Weg, durch die Zusammenstellung der gleichartigen Blätter feste Gruppen, die einen bestimmten Stil, eine Phase der Entwicklung repräsentieren können, zu bilden. Die stilistische Vergleichung dieser Gruppen untereinander und mit den Werken der monumentalen Kunst kann es uns dann ermöglichen, die Entwicklungsreihe bis auf die sicher zu datierenden und zu lokalisierenden Holzschnitten in gedruckten Büchern im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts zu verfolgen.

Von einer künstlerisch persönlichen Ausdrucksweise kann in allen diesen Erzeugnissen eines im wesentlichen doch nur handwerklichen Betriebes kaum die Rede sein. Die Namen der Verfertiger, die in einigen wenigen Fällen erhalten sind, geben uns durchaus nicht die Vorstellung von Individualitäten. Nur aus einer grösseren Reihe gleichartiger Arbeiten lassen sich die stilistischen

Eigentümlichkeiten der Gruppe erkennen und nur im Gesamtcharakter der einzelnen Gruppen treten die Stilwandlungen deutlicher hervor. Erst spät, gegen das Ende des XV. Jahrhunderts, macht sich im Holzschnitt die Originalität einzelner Meister in Formgebung und Technik geltend. Bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts ist es sogar, vorläufig wenigstens, kaum möglich, das Ursprungsland von Holzschnitten und selbst Kupferstichen mit einer gewissen Sicherheit anzugeben.

Als die ältesten der uns erhaltenen Holzschnitte können wir eine ziemlich zahlreiche Gruppe von Blättern ansehen, die in ihrem Stilcharakter wie in ihren technischen Eigentümlichkeiten alle Zeichen hohen Alters zur Schau tragen, und die durch einzelne datierbare Stücke bis an den Anfang des XV. Jahrhunderts hinaufgerückt werden, ohne dass damit die Möglichkeit einer noch früheren Entstehung ausgeschlossen wäre. Die rundlichen und zierlichen Formen der sehr schlanken, biegsamen Körper, die vollen, runden Gesichtstypen mit grader Nase und regelmässigen, langsträhnigen Haaren, die langen, sich weich rundenden und am Ende Oesen oder Schleifen bildenden, fließenden Falten der Gewänder zeigen durchaus den Stil besonders deutscher Skulpturen und Gemälde des XIV. und des beginnenden XV. Jahrhunderts. Ihr Charakter ist ganz trecentistisch; Hintergründe fehlen fast immer; der Raum zwischen und über den Figuren ist durch Musterung oder durch einen Farbton ausgefüllt, wie in den Gemälden der Grund durch Vergoldung und Musterung verziert wird. In ihrer Zeichnung erinnern diese Holzschnitte auffallend an die Glasgemälde jener Zeit, mit denen auch die Bemalung mit stumpfen, nicht deckenden, sondern nur die Schatten modellierenden Farben, rotbraun, hellgrau-braun, gelb und grau, oft eine gewisse Ähnlichkeit zeigen.

An Kunstwert stehen die Holzschnitte dieser ersten Gruppe keineswegs an letzter Stelle. Man wird ihnen Anmut der Bewegungen und der Formen, Zartheit und Empfindung im Ausdruck der Köpfe nicht abstreiten können. Verzerrungen und Roheiten in Bewegungen und Typen, wie sie in den meisten anderen frühen Holzschnitten nur allzu häufig sind, begegnen uns nirgends. Komposition und Formengebung lassen auf gute künstlerische Schulung und auf engen Zusammenhang mit der monumentalen Kunst schliessen. Die Zeichnung beschränkt sich auf die Umrisse und die notwendigsten Linien der Formengliederung, ohne jede Modellierung durch Schraffierungen. Die Linien sind meist sehr dick mit ziemlich starker Verdünnung an der Spitze der frei auslaufenden Striche. Die Druckfarbe ist ein dickes, zähes, öliges

Schwarz, das bei dem wahrscheinlich durch einfache Aufpressung der Platte auf das Papier, ohne Hilfe des Reibers oder einer Presse, ausgeführten Drucke sich dem Papier ungleichmässig mitgeteilt hat, so dass die Linien viele ausgebliebene oder körnige Stellen zeigen.

In diese Gruppe gehören vor allen zwei Blätter, die einem Kodex des Klosters S. Zeno in Reichenhall vom Jahre 1410 entnommen sind und deshalb ohne Zweifel ungefähr gleichzeitig entstanden sein werden. Denn Einband und Schmuck pflegte man damals gleich nach Vollendung der Handschrift anzufertigen. Es sind dies eine h. Dorothea (Schreiber 1395), eine ganz besonders feine und anmutige Darstellung, und ein h. Sebastian (Schr. 1677), die beide jetzt in München bewahrt werden. Von den zahlreichen Blättern gleichen Stils seien erwähnt ein Tod Mariae (Schr. 705), ein h. Christoph (Schr. 1355) im Germanischen Museum zu Nürnberg, eine Kreuzigung (Schr. 389), ein Tod Mariae (Schr. 709), ein Crucifixus mit dem Wappen des Klosters Tegernsee im Münchener Kupferstichkabinett (Schr. 932), einige andere Heiligenfiguren im Kupferstichkabinett zu Berlin (Schr. 1352, 1357, 1461, 1535) und ein Christus auf dem Oelberg in Paris (Schr. 185). Die reizende Darstellung der Ruhe auf der Flucht (Wiener Hofbibliothek, Schr. 637), in der die hoheitsvolle Erscheinung der Madonna einen sinnig humorvollen Gegensatz zu dem eifrig die Suppe kochenden alten Joseph bildet, ist als eines der vorzüglichsten Werke dieses Stils hier abgebildet.

Die Erfahrung lehrt, dass wir die ältesten Erzeugnisse einer Kunst keineswegs notwendigerweise unter den rohesten Arbeiten zu suchen haben, dass vielmehr die ursprüngliche Verwendung einer Technik immer die sachgemässeste, stilgerechteste ist. Es sind oft gerade die tüchtigeren Kräfte eines Gewerbes, die hervorragendsten Künstler, die eine neue Technik oder die neue Verwendung einer älteren sich zu nutze machen und ihre ganze Kunst und Geschicklichkeit ihr widmen. Der Verfall tritt meist erst ein, wenn die Masse der handwerklichen Arbeiter die Technik auszubeuten beginnt. So darf es uns auch nicht wundern, dass die jugendliche Kunst des Holzschnittes gleich in ihren Anfängen mit Leistungen von solchem künstlerischen Werte und bei aller Derbheit doch so feinfühligster Formendarstellung hervortritt. Die Buchdruckerkunst hat sogar ihre ersten Erzeugnisse künstlerisch überhaupt nicht mehr zu übertreffen vermocht.

Die unentwickelte Formenauffassung des Publikums, für das die frühesten



Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Wien, Hofbibliothek. Original: 284×212 mm.

Holzschnitte bestimmt waren, forderte ganz einfache Bildungen, die im wesentlichen nur die jedem in der Erinnerung haftenden Formen enthielten und nicht durch gehäuften Einzelheiten das ungeübte Auge verwirrten. Der Holzschnitt, der ursprünglich das Schaubedürfnis dieser „Armen am Geist“ befriedigen sollte und seinem Wesen nach zu befriedigen sehr geeignet war, muss naturgemäss von einer so einfachen, die Formen nur mit dicken Linien umschreibenden, sie mehr andeutenden, als plastisch bildenden Technik, wie wir sie in jenen ältesten Blättern sehen, ausgegangen sein. Die Bemalung sollte dabei nicht nur die Schmuckwirkung erhöhen, sondern auch die Bildvorstellung unterstützen. Erst nach und nach, mit den steigenden Ansprüchen des Publikums und der Kunst schreitet man zu verfeinernder Technik und Formenbildung fort, um endlich die Farbe ganz durch die Modellierung mit Schraffierungslinien zu ersetzen.

Wenn auch die Holzschnitte, die wir betrachtet haben, von den alten Zeugdruckmodellen mit ihrer rein flächenhaften, ornamentalen Behandlung sicher schon durch manche Zwischenglieder getrennt sind, so lässt doch der raumfüllende Charakter der einfachen Kompositionen ohne realistische Raumandeutung ebenso wie der Umrissstil der Zeichnung und die Technik den Zusammenhang mit ihnen noch deutlich genug erkennen.

Mehrere Holzschnitte dieser ältesten Gruppe sind in Handschriften deutschen Ursprungs gefunden worden, andere zeigen in den Block eingeschnittene Wappen deutscher Klöster oder stellen ausschliesslich in Deutschland verehrte Heilige, wie den heiligen Wolfgang, dar. Nicht weniger als diese äusseren Umstände lässt auch der Stil der Zeichnung darauf schliessen, dass diese Gruppe von Holzschnitten deutschen Ursprungs sei. Bei dem augenblicklichen Stande unserer Kenntnisse darf jedoch die Möglichkeit, dass auch andere Länder an diesen Erzeugnissen Anteil gehabt haben, keineswegs ausgeschlossen werden.

Der älteste Holzschnitt, den wir bisher betrachtet haben, scheint sich nun in einer Reihe von Blättern, die wir als die zweite Gruppe bezeichnen können, zu grösserer Feinheit der Linienbildung und zu grösserer Schlankheit und Beweglichkeit der Formen entwickelt zu haben. Schraffierungen fehlen auch hier noch, nur in den spätesten Beispielen beginnen sie sich hier und da bemerkbar zu machen. Die Linien der Umrisse und der nun etwas reichlicheren Innenzeichnung sind noch ganz weich und rund, aber durchgehends dünner und gleichmässiger. Die starken Anschwellungen und Verdünnungen der Linien fehlen fast überall und die Oesenfalten sind ganz verschwunden. Später macht sich,

ebenso wie in der monumentalen Kunst, eine Neigung zu eckigem und brüchigem Faltenwurf bemerkbar. Die Kompositionen sind reicher an Handlung und an Figuren, die deshalb auch im Verhältnis zur Bildfläche kleiner werden. Gegenüber dem monumentalen, statuenhaften Charakter, der die Gestalten in den Holzschnitten der ersten Gruppe auszeichnete, macht sich hier das Streben nach Lebendigkeit der Bewegungen, die oft bis zur Heftigkeit und Verzerrung übertrieben werden, geltend. Es ist also die gleiche Tendenz, die in der monumentalen Kunst, besonders Deutschlands, um die Mitte des XV. Jahrhunderts herrschend wird. In der Tracht deuten Kettenpanzer, Zaddeln, tiefe Gürtung u. a. m. noch auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, daneben wird die Neigung zu phantastischem Aufputz und zu orientalisierenden Kostümen auffallend. Das Beiwerk und die Hintergründe sind ebenfalls, wie in der Malerei, mehr ausgebildet.

Eines der grössten und besten Blätter dieses Stils ist die Kreuzigung des Münchner Kabinetts (Schreiber 471), das noch eine Reihe gleichartiger Werke besitzt, z. B. den h. Antonius Abbas (Schr. 1215), Christus am Kreuze (Schr. 389) und drei Blätter: Christus seiner Mutter erscheinend (Schr. 700), die Gregorsmesse (Schr. 1466) und den h. Sebastian (Schr. 1681), die, ebenso wie eine h. Dorothea (Schr. 1397) in Berlin, von Umrahmungen mit den vier Wappen von Baiern, Pfalz und Oesterreich eingefasst sind. Andere Beispiele aus dieser Gruppe sind: eine Kreuzigung (Schr. 481), eine Auferstehung (Schr. 539), das Martyrium des h. Johannes Evangelista (Schr. 1524) im germanischen Museum, ein Martyrium des h. Sebastian (Schr. 1683), eine h. Magdalena (Schr. 1596), ein h. Georg (Schr. 1436) und eine Kreuzigung (Schr. 400) in Berlin, Johannes auf Pathmos in Paris (Schr. 1525).

Diese Reihe von Holzschnitten zeigt keineswegs einen so bestimmten und geschlossenen Stilcharakter wie die der ersten Gruppe. Die Produktion scheint sich mehr in die Breite zu entwickeln und Arbeiter von verschiedener Art und Herkunft, meist von geringeren Fähigkeiten zu beschäftigen. Das Verhältnis der Technik dieser Gattung von Holzschnitten zu der der älteren Gruppe, dann die Kostüme und die Datierung einiger Blätter geben uns aber doch die Berechtigung, sie einer bestimmten, und zwar späteren Stilphase zuzuweisen. Wenn wir jene ältere Gruppe von Holzschnitten etwa in das erste Viertel des XV. Jahrhunderts setzen, so können wir diese jüngere wohl in den folgenden Dezennien entstanden denken. Für die genauere Zeitbestimmung bietet die handschriftlich vermerkte Jahreszahl 1443 auf einem Blatte mit Dorothea, Alexius und der Kreuz-

tragung im Germanischen Museum (Schr. 930) und die Datierung zweier Manuskripte von 1441 und 1449, denen eine Kreuzigung (Schr. 961) und eine Verkündigung (Schr. 34) derselben Sammlung entnommen sind, sichere Anhaltspunkte. Die Jahreszahl 1443 auf dem erstgenannten Blatte kann kaum etwas anderes als das Jahr der Erwerbung bezeichnen, und die Kreuzigung muss vor der Vollendung der Handschrift vom Jahre 1441 eingeklebt sein, da der Text über den Rand des Bildes übergreift. Nicht lange nach 1424 wird ein Blatt entstanden sein, auf dem die Reichskleinodien, die in diesem Jahre nach Nürnberg gebracht und dort zur Schau gestellt wurden, abgebildet sind (Schr. 1942).

Eine grosse Rolle spielt in der älteren Literatur ein Holzschnitt, der den h. Christoph darstellt und neben einem xylographischen Ablassversprechen die ebenfalls in den Holzstock eingeschnittene Jahreszahl 1423 aufweist. Das Blatt, das deshalb lange als der älteste datierte Holzschnitt angesehen worden ist, stammt aus einem 1417 geschriebenen Manuskripte des Klosters Buxheim, wurde von Lord Spencer erworben und ist mit dieser berühmten Sammlung in die Rylands Library in Manchester gelangt. Wie fast alle anderen Daten auf Bilddrucken ist auch dieses mehrfach angezweifelt worden. Man hat einen Irrtum des Holzschneiders vermutet oder behauptet, die Jahreszahl beziehe sich nicht auf die Entstehung des Holzschnittes, sondern auf einen Ablass, ein Fest oder ein anderes Ereignis. Diese letztere Auffassung der Jahreszahl schliesst nun aber die gleichzeitige Entstehung nicht aus. Ja, es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass man ein solches Erinnerungsblatt noch sehr lange nach dem betreffenden Ablass, der übrigens auch immer nur für eine kürzere Zeit gewährt wurde, angefertigt oder kopiert haben sollte. Der Stil der Zeichnung, der Typus des Heiligen und die runden, fliessenden Falten weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, während die, wenn auch spärlichen Schraffierungen in einem so frühen Blatte allerdings befremden müssen. Auch der Jahreszahl 1437 am Schlusse eines deutschen xylographischen Gebetes, das eine Darstellung des Sebastianismartyriums begleitet (Wien, Hofbibliothek, Schr. 1684), ist die Bedeutung als Datum der Entstehung des Holzschnittes abgestritten worden. Das hübsche Blatt kann aber, seinem Stil nach zu urteilen, sicher nicht wesentlich später angefertigt worden sein, auch wenn die Jahreszahl nicht die Zeit seiner Herstellung anzuzeigen bestimmt war. Es schliesst sich ebenso wie der Buxheimer Christoph der zweiten Stilgruppe an.

Diesen vereinzelt datierten Holzschnitten hat man lange einen allzugrossen

Wert beigemessen und über dem Streite um die Echtheit und die Bedeutung des Datums das Studium der Monumente in ihrer Gesamtheit vernachlässigt. Solche Daten können an sich für die Bestimmung der Entstehungszeit der Holzschnitte nicht massgebend sein, nur im Zusammenhange der stilistischen Gruppierung, die allein uns zum Verständnis der Entwicklung führt, können sie als Hilfsmittel dienen.

Wie von den Holzschnitten der ältesten Gruppe sind auch von diesen Blättern jedenfalls sehr viele deutschen Ursprungs. Das beweisen deutsche handschriftliche und xylographische Beischriften, zum Beispiel auf dem kreuztragenden Christus in München (Schr. 921), dem Johannesmartyrium in Nürnberg (Schr. 1524), der Gregorsmesse in München (Schr. 1460), ferner deutsche Wappen und die Namen deutscher Verfertiger, wie der des „Jerg Haspel zu Bibrach“ auf dem h. Bernhard der Wiener Hofbibliothek (Schr. 1271). Auch im allgemeinen Kunstcharakter wird die Verwandtschaft mit dem monumentalen Stil der Zeit oft schon recht deutlich erkennbar. Zahlreiche Stücke dieser, wie gesagt, sehr grossen und unbestimmten Stilgruppe mögen aber doch ausserhalb Deutschlands, in den Niederlanden, in Frankreich oder Italien entstanden sein. Unsere Kenntnisse reichen aber vorläufig für eine genauere Unterscheidung der lokalen Eigentümlichkeiten noch nicht aus. Erst einige Jahrzehnte nach der Mitte des XV. Jahrhunderts lassen sich die Erzeugnisse der einzelnen Gegenden ihrem Stilcharakter nach schärfer voneinander sondern. Erst von dieser Zeit an kann deshalb die Entwicklung in den verschiedenen Ländern getrennt betrachtet werden. Einzelne vermutlich oder vorgeblich früher in diesen Ländern entstandene Werke sollen dann noch nachträglich besprochen werden.

Um zunächst die Entwicklung des Holzschnittes in Deutschland weiter verfolgen zu können, müssen wir uns nach den stilistischen Zwischengliedern umsehen, die die Arbeiten der beiden ältesten Gruppen, die uns bisher beschäftigt haben, mit den Holzschnitten in gedruckten Büchern und mit den ihnen verwandten Einblattdrucken in Verbindung setzen. Es macht den Eindruck, als ob der Holzschnitt nach einer ersten Blüte im Beginne des XV. Jahrhunderts nun eine Zeit des Verfalles, der wesentlich rohen und handwerklichen Produktion durchzumachen gehabt habe. Erst wieder seit den achtziger Jahren nimmt er durch die Beteiligung tüchtigerer künstlerischer Kräfte, die offenbar von den Druckern zur Illustrierung ihrer Bücher herangezogen und herangebildet werden, einen neuen und grösseren Aufschwung.

Diesen Uebergang von dem Stil der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts zum Bücherholzschnitt in den siebziger und achtziger Jahren kann uns am besten eine Reihe von Bilderfolgen veranschaulichen, die auch gegenständlich und technisch eine Vorstufe der Buchillustration bilden und sich noch einige Zeit neben ihr behauptet haben. Es sind dies die sogenannten „Blockbücher“ oder „xylographischen Bücher“, Folgen von Blättern, auf denen die in Holztafeln eingeschnittenen Bilder und die sie begleitenden Schriftsätze abgedruckt sind. Wir können die Entwicklung der Blockbuchproduktion von ihrer wahrscheinlich ältesten Stufe, in der der Text ganz oder zum grössten Teil handschriftlich unter oder neben die gedruckten Bilder eingetragen wurde, den sogenannten chiro-xylographischen Blockbüchern, bis zur Verwendung der Bilder in gedruckten Büchern verfolgen. Die älteren Blockbücher sind mit Hilfe des Reibers, ohne Presse, gedruckt, so dass nur die eine Seite des Blattes für den Druck verwendet werden konnte, weil der Reiber beim Bedrucken der Rückseite das schon abgedruckte Bild zerstört haben würde. Man nennt die so hergestellten Werke mit nur einseitig bedruckten Blättern, deren je zwei dann mit den Rückseiten aneinander angeklebt wurden, anopistographische Blockbücher, im Gegensatz zu den späteren opistographischen, in denen beim Drucken mit der Presse Vorder- und Rückseite der Blätter benutzt werden konnten. Die Art der Herstellung entscheidet aber nicht ohne weiteres über die Reihenfolge der Entstehung.

Die meisten Blockbücher sind uns in verschiedenen Ausgaben erhalten, die für ihre grosse Beliebtheit und Verbreitung sprechen. Die grosse Seltenheit der erhaltenen Werke, von denen meist nur sehr wenige, oft nur ein einziges Exemplar erhalten ist, lässt darauf schliessen, dass zahlreiche Ausgaben, besonders wohl die frühesten, ganz und gar verloren gegangen seien. Es ist aus diesem und anderen Gründen ausserordentlich schwer, das Verhältniss der einzelnen Ausgaben zueinander zu bestimmen.

In Deutschland sind einige der ältesten Blockbücher entstanden, Arbeiten von künstlerischem Werte; später scheinen die Niederländer dies Gebiet zu beherrschen, ihre Blockbücher gehören zu den vorzüglichsten Leistungen des Holzschnittes und haben den deutschen Arbeitern sehr häufig als Vorlagen für ihre meist dürftigen Nachschnitte gedient. Unter den älteren, künstlerisch selbständigen, deutschen Blockbüchern muss die aus 34 Blättern bestehende chiro-xylographische Biblia pauperum, von der sich nur ein einziges Exemplar in der

in den Bildern sind hier in das Holz geschnitten. Mit den niederländischen Ausgaben der *Biblia pauperum*, von denen später die Rede sein wird, hat diese deutsche Ausgabe nur die allgemeine Anlage der Kompositionen gemein. Offenbar liegt ihr eine ganz andersartige Bilderhandschrift zum Grunde als den niederländischen Bearbeitungen desselben Gegenstandes. Den Inhalt der *Biblia pauperum* bilden die Gegenüberstellungen je einer Darstellung aus dem neuen Testament mit zweien aus dem alten, die als vorbildlich für jene galten. Sie verhalten sich also zueinander wie die Verheissung zur Erfüllung. In den vier Ecken über jenen drei nebeneinandergestellten Szenen sind Halbfiguren der Propheten angebracht, in deren Aussprüchen man Hinweisen auf das Leben und die Taten Christi zu erkennen glaubte. Der Zweck der Zusammenstellung war ohne Zweifel der, den nicht gelehrten Geistlichen, den „*pauperes praedicatores*“ ein Hilfsmittel für die Lehre und für die Predigt an die Hand zu geben. Sie waren also nicht für die Armen schlechthin, nicht für das Laienpublikum, sondern für die armen Geistlichen bestimmt. Das geht schon daraus hervor, dass Textstellen und Erklärungen in den meisten Ausgaben, wie auch in der vorliegenden, in lateinischer Sprache abgefasst sind.

Besonders beachtenswert ist, dass die drei Bilder aus dem alten und neuen Testament nicht aus demselben Block wie die Umrahmungen mit den Prophetenbildern geschnitten sind, sondern dass diese auf jeder Tafel verschiedenen Holzschnitte in die drei für sie ausgesparten Mittelfelder der Abdrücke von nur vier verschiedenen, immer sich wiederholenden Rahmen mit den Propheten, die also eine Art von *Passe-partout* bilden, eingedruckt sind. Dies vereinfachte, die Arbeit des Schneidens erleichternde Verfahren deutet offenbar schon auf eine längere xylographische Praxis des Briefdruckers, der die Bilder herstellte, hin.

Unter den erhaltenen deutschen Blockbüchern ist die Heidelberger *Biblia pauperum* jedenfalls eines der ältesten. Die Formen der kurzen, aber doch schlanken Gestalten, die runden, vollen Gesichter, die langen, sich weich runden Gewandfalten, ebenso die Haarbehandlung und die Tracht mit Zaddeln und tiefer Gürtung weisen bestimmt auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Der Schnitt ist sorgfältig und geschickt, die Linien gleichmässig stark und ziemlich dünn, Schraffierungen fehlen fast ganz. Die Holzschnitte stehen denen der zweiten Gruppe sehr nahe und unterscheiden sich sehr stark von den Bücherholzschnitten der siebziger Jahre. Man wird sie kaum später als um die Mitte des XV. Jahrhunderts ansetzen dürfen. Sie bilden in vieler Hinsicht eine Parallel-

erscheinung zu den Kupferstichen des Meisters der Spielkarten, der, wie wir später sehen werden, um 1440 bis 1450 tätig war. Trotz der Steifheit und Ungeschicklichkeit der Formgebung sind die Bewegungen und die Köpfe nicht ohne Ausdruck und Anmut.

Grosse stilistische Verwandtschaft mit dieser Ausgabe der Armenbibel zeigt das *Symbolum Apostolicum*, eine Versinnlichung der zwölf Glaubenssätze, von der drei verschiedene Ausgaben, je nur in einem Exemplare erhalten sind. Der *Biblia pauperum* am nächsten steht die Ausgabe der Heidelberger Bibliothek (Schreibers II. Ausgabe), auch darin, dass hier ebenfalls nur die Namen aus dem Stocke geschnitten sind, der Text aber auf die Tafeln unter den Darstellungen handschriftlich eingetragen werden sollte, was aber bei diesem einzigen erhaltenen Exemplar nicht geschehen ist. Von den beiden anderen Ausgaben stimmt die eine (wohl die älteste) mit lateinischen xylographischen Inschriften in der Hofbibliothek in Wien (Schreiber I.) mit der Heidelberger Ausgabe ziemlich genau überein, während die zweite, mit deutschem xylographischen Text, die in München bewahrt wird (Schreiber III.), nach einer anderen Vorlage gearbeitet ist. Diese beiden Ausgaben stehen der zweiten Gruppe der ältesten Holzschnitte stilistisch sehr nahe und sind möglicherweise noch vor der Heidelberger *Biblia pauperum* entstanden.

Hierher gehören auch die drei xylographischen deutschen Ausgaben des Planetenbuches, Darstellungen der sieben Planeten und der Beschäftigungen der unter ihrem Einflusse geborenen Menschen. Eine dieser Ausgaben, die das Wappen der Stadt Basel trägt, also wahrscheinlich dort herausgegeben worden ist, (Schreiber I.), steht der *Biblia pauperum* stilistisch sehr nahe, die Figuren der zweiten (Schreiber II.), weniger sorgfältig geschnittenen haben grosse Ähnlichkeit mit denen auf den ältesten Spielkarten. Eckigere und härtere Technik zeigen die Holzschnitte des Decalogus, einer Folge von zehn Blättern mit deutschem xylographischen Text, in denen die Befolgung eines jeden der zehn Gebote und die Zuwiderhandlung dargestellt sind.

Die Vergleichen dieser älteren Blockbücher, besonders der Heidelberger *Biblia pauperum* mit zwei deutschen xylographischen Ausgaben, die in den Jahren 1470 und 1471 hergestellt worden sind, lässt ohne weiteres erkennen, dass diese Werke zwei verschiedenen Entwicklungsstufen der Holzschneidekunst angehören. Schliessen sich die Heidelberger Armenbibel und die ihr verwandten Blockbücher den ältesten Holzschnittgruppen an, so gehören diese Arbeiten

schon durchaus in den Kreis der Illustrationen, die wir in den typographisch hergestellten Büchern finden. In der Armenbibel, die, wie die Unterschrift angibt, im Jahre 1470 von dem Maler Friedrich Walther und dem Schreiner Hans Hürning in Nördlingen ausgeführt worden ist, sind nicht nur die Kostüme viel spätere, die Technik mit eckigen Falten und mit gradlinigen Schraffierungen eine durchaus verschiedene, der ganze künstlerische Eindruck der Formen und Bewegungen kennzeichnet sich als der einer wesentlich späteren Kunstperiode.

Diese Wandlung ist dem Einflusse der niederländischen Kunst und im besonderen wohl auch des niederländischen Holzschnittes zuzuschreiben. Die Tracht ist die burgundische und auch im Stil der Zeichnung und in der Technik ist die Einwirkung der vortrefflichen Arbeiten der niederländischen Holzschnidekunst, die damals in höchster Blüte stand, unverkennbar. In der Tat ist die von Walther und Hürning 1470 in Nördlingen hergestellte Armenbibel, die schon im nächsten Jahre von Hans Sporer kopiert wurde, nur eine freie Nachahmung des niederländischen 40blättrigen Blockbuches. Auf niederländische Vorbilder geht auch die chiro-xylographische Ausgabe eines Planetenbuches im Kupferstichkabinett zu Berlin zurück. Das niederländische Urbild der zahlreichen deutschen Ausgaben der *Ars moriendi*, von denen eine von „Ludwig ze ulm“, eine andere 1473 von Hans Sporer herausgegeben worden ist, besitzen wir noch in dem im British Museum in London bewahrten Blockbuche, einem Werke von grösster Vorzüglichkeit. Als Kopien nach verlorenen niederländischen Originalen sind ohne Zweifel auch die beiden Ausgaben des *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*, in der die unbefleckte Empfängnis Mariae durch die Anführung von wunderbaren Vorgängen in der Natur und selbst aus der Mythologie glaubhaft gemacht werden soll, anzusehen. Die Compositionen der Bilder sind in den beiden Ausgaben ganz verschieden voneinander, die eine ist von dem schon genannten Friedrich Walther 1470, die andere 1471 von Johannes Eysenhut angefertigt worden. Die Holzschnitte dieser letzteren Ausgabe des *Defensorium* von 1471 oder ihr Original gehören derselben Stilrichtung an wie die Illustrationen einiger Lübecker Drucke, die wir später zu betrachten haben werden.

Die übrigen deutschen Blockbücher sind künstlerisch sehr geringwertig und brauchen nur kurz aufgezählt zu werden. Von den drei Ausgaben des *Antichristus et quindecim signa* gehört die eine mit handschriftlichem

Text wohl noch zu den älteren deutschen Blockbüchern; die Figuren ähneln denen der zweiten Ausgabe des deutschen xylographischen Planetenbuches. Die dritte Ausgabe dieses Buches, die nur eine Kopie der zweiten ist, wurde der Bezeichnung gemäss 1472 von Junghanss Briefmaler zu Nürnberg (wahrscheinlich dem obengenannten Hans Sporer) 1472 angefertigt. Das *Salve Regina* ist eine Arbeit des Lienhart Wolff zu Regensburg. Deutschen Ursprunges sind wohl auch die drei voneinander wenig abweichenden Ausgaben des *Ars memorandi quatuor evangelia*, eines Hilfsmittels für junge Geistliche, die Erzählungen der Evangelien, die auf dem Bilde des Evangelistensymbols durch Gegenstände mit beigefügten, auf die Kapitel bezüglichen Zahlen angedeutet sind, dem Gedächtnisse einzuprägen. Die schematischen Zeichnungen sind wenig interessant und bieten nur schwer Anhaltspunkte für die stilistische Vergleichung. Zu erwähnen sind noch die *Vita S. Meinradi*, *Hartliebs Chiromantia*, die Fabel vom kranken Löwen, die acht Schalkheiten, ein Fechtbuch und schliesslich zwei Ausgaben eines Totentanzes.

Eine besondere Erwähnung verdient von den deutschen Blockbüchern noch die mit lateinischem und deutschem xylographischen Texte versehene Ausgabe des *Exercitium super pater noster*, von der nur ein einziges Blatt in Kremsmünster erhalten ist. Obwohl nur eine fast genaue Kopie nach dem Bilde der zweiten niederländischen Ausgabe, ist der Holzschnitt doch als vorzüglich feine und sorgfältige Arbeit eines mittelhheinischen, Mainzer Holzschneiders, dem wir dort noch begegnen werden, von Interesse.

Diese späteren deutschen Blockbücher haben uns zeitlich und stilistisch schon mitten in den Kreis der Illustratoren der typographisch gedruckten Bücher geführt. Mit den datierten Ausgaben stehen wir so schon auf festem Boden, aber freilich in einer künstlerisch fast durchgehends nicht sehr erfreulichen Umgebung. Die Betrachtung der Bücherholzschnitte der sechziger und siebziger Jahre und der gleichzeitigen Einblattdrucke bestätigt die schon oben ausgesprochene Vermutung, dass in Deutschland um diese Zeit die Technik der handwerklichen Routine von Briefdruckern niederster Gattung anheimgefallen war. Man darf gewiss nicht voraussetzen, dass das Publikum, das die edelsten Erzeugnisse der monumentalen Kunst und der Miniatur zu schätzen wusste, an diesen in ihrer Mehrzahl ganz rohen Bildern Gefallen gefunden haben könne. In der Tat haben wir direkte Zeugnisse für die abfällige Beurteilung solcher

Ware von seiten Gebildeter. Der Kreis, an den sich das illustrierte Buch ursprünglich wendete, muss also wohl ein anderer gewesen sein, als der, auf den die besten Maler und Bildhauer der Zeit rechnen konnten. Erst nach und nach, wie die Holzschnittillustration und -ornamentik die Miniaturen immer mehr aus den Büchern verdrängt und sich an Werke wagt, die für die höher Gebildeten unter den Geistlichen und Laien bestimmt sind, werden die Buchdrucker und Verleger veranlasst, zur Herstellung besserer Vorzeichnungen tüchtigere Kräfte, wirkliche Meister der Malerei heranzuziehen, die sich ihrerseits nun wieder die Ausbildung geschickter und sorgfältig arbeitender Holzschneider im eigenen Interesse angelegen sein lassen müssen. Unter dem Einflusse solcher Künstler bilden sich nun in den verschiedenen Orten Werkstätten von Holzschneidern aus, die oft mit den einzelnen Druckeroffizinen in engster Verbindung stehen.

Erst um diese Zeit, in den letzten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts also, vollzieht sich nach und nach die Trennung der die Vorzeichnungen liefernden Künstler von den Formschneidern, die nun nur noch die Aufgabe haben, die meist auf den Stock selber aufgetragene Zeichnung genau und sorgfältig auszuschnitten, sie sozusagen nur zu faksimilieren. Für das erste Jahrhundert der Holzschneidekunst haben wir dagegen, wie schon oben angedeutet, keinen Grund, eine solche, erst jetzt durch die neuen Verhältnisse und die Ansprüche des Publikums und der darzustellenden Gegenstände veranlasste Arbeitsteilung vorauszusetzen. Ihr Darstellungsgebiet war ursprünglich der altbekannte Kreis geläufiger, durch vielfache Wiederholung durchgebildeter Typen von Heiligen, Passionsszenen und dergleichen gewesen. Auch denen, die sich nicht, wie das die schwächsten und trügsten Xylographen zu tun pflegten, darauf beschränken wollten, schon ausgeführte Holzschnittbilder zu kopieren, boten zahlreiche Handschriftenillustrationen und Werke der grossen Kunst die nötigen Kompositionsschemata in Fülle dar. Die Holzschneider bedurften also für ihre bescheidene Arbeit gar nicht des vermittelnden Zeichners. Erst als durch die Buchillustration die Darstellung einer grossen Anzahl ganz neuer Gegenstände als Aufgabe gestellt wurde, machte sich die Schwäche des verfallenden Handwerks so stark fühlbar, dass man die Beihilfe tüchtigerer Künstler von formgestaltender Kraft in Anspruch nehmen musste. Den älteren Formschneidern mutete ihre unmittelbare, praktische Aufgabe die wirklich künstlerische Ausgestaltung der Typen gar nicht zu. In den einzelnen Fällen, in denen wir eine solche künstlerische Selbständigkeit in

der Durchbildung und Umbildung der überlieferten Formen beobachten können, müssen wir sie dann eben auf Rechnung der höheren Begabung einzelner Künstlerindividualitäten unter den Formschneidern setzen. Vorzügliche Qualität der Ausführung setzt immer Feingefühl und Selbständigkeit der künstlerischen Auffassung voraus. Wir sind durchaus nicht berechtigt, die alten Holzschnneider unterschiedlos als eine Masse von rohen Handwerkern anzusehen und von vornherein dem Einzelnen höhere künstlerische Fähigkeiten abzusprechen.

Die Schaulust forderte für das gedruckte volkstümliche Buch wie vorher für die Handschrift gebieterisch den Schmuck des Bildes. Nur sehr wenige populäre Schriften in deutscher Sprache entbehren der Illustrationen. Und zwar ist es in Deutschland zunächst ausschliesslich das Bild, das im gedruckten Buche als Schmuck und als eine Art figürlicher Kapitelüberschrift verwendet wird; rein ornamentale Verzierungen begegnen uns erst später und gewinnen nur langsam eine grössere Bedeutung für die Buchausstattung. Durchgehends sind die Holzschnitte auf Bemalung berechnet, die auch in den meisten der erhaltenen Exemplare zur Ausführung gekommen ist.

Das erste datierte, mit beweglichen Lettern gedruckte Buch in deutscher Sprache ist zugleich auch das erste mit Holzschnitten ausgestattete typographische Erzeugnis, das wir kennen. Es ist dies Boners „Edelstein“, der im Jahre 1461 von Albert Pfister in Bamberg gedruckt worden ist (Unikum in Wolfenbüttel). Eine undatierte Ausgabe des Buches in der Berliner Bibliothek ist vielleicht noch vor dieser Ausgabe von 1461 entstanden. Pfister hat für diese und andere Erzeugnisse seiner Presse die Typen der 36zeiligen Bibel benutzt. Die Holzschnitte in Boners Edelstein wie in den anderen von Pfister gedruckten illustrierten deutschen Büchern, z. B. in seiner Armenbibel von 1462, in der „Geschichte Josephs, Daniels und Judiths“, im „Ackermann aus Böhmen“ sind kunstlos aber von geübter Hand geschickt und sicher geschnittene Bilder, die sich von denen der gleichzeitigen Blockbücher und Einblattdrucke nicht wesentlich unterscheiden. Sie können sehr wohl von Pfister selber ausgeführt worden sein, der wie viele der ältesten deutschen Buchdrucker vermutlich ursprünglich Briefmaler und Formschneider gewesen war. Der Baseler Drucker Leonhart Ysenhut wird abwechselnd auch Briefdrucker, Heiligendrucker, Maler, Briefmaler, Heiligenmaler, Kartenmacher genannt. Druckern, die nicht zur Zunft der Formschneider gehörten, wurde oft das Recht, Holzschnitte in ihren Büchern zu verwenden, bestritten. So erhielt Günther Zainer in Augsburg nur die Erlaubnis

zur Verwendung solcher Holzschnitte, die von zünftigen Augsburger Briefmalern oder Formschneidern ausgeführt worden waren.

Die Holzschnitte in der von Jodocus Pflanzman um 1470 in Augsburg gedruckten Bibel, in Günther Zainers zahlreichen Drucken, wie der *Historia Trojana* des Guido Colonna, dem Leben der Heiligen (1471), dem „*Belial*“ und dem „*Guldin Spil*“ von Ingold (1472), dem „*Plenarium*“, dem Schachzabelbuch von Jacobus de Cessolis (1474), und in anderen, von Johann Bämmler, Anton Sorg und anderen herausgegebenen Augsburger Drucken sind ziemlich gleichmässig sorgfältige, aber sehr schematische Arbeiten ohne eigenen Kunstcharakter. Die Formen sind steif und konventionell, die Falten geradlinig und eckig gebrochen, die Linien gleichmässig dick und die Schatten durch gerade parallele Striche angedeutet.

In dem von Günther Zainer um 1471 gedruckten Spiegel des menschlichen Lebens von Rodericus Zamorensis heben sich einige Holzschnitte durch ihre lebendigere Zeichnung und bessere Ausführung von den übrigen Bildern des Buches sehr deutlich ab. Diese Holzschnitte haben eine so grosse Verwandtschaft mit den Arbeiten der Ulmer Bücherillustratoren, dass wir vermuten dürfen, Günther Zainer habe diese Bilder von seinem in Ulm tätigen Verwandten Johannes Zainer entlehnt oder bei ihm arbeiten lassen, zumal sie auch von Johann in einer Ulmer Ausgabe des Buches verwendet worden sind. Der Verkauf und die Verleihung von Holzstöcken von einer Druckerei zur anderen waren üblich, ebenso wie man sich durch Kopieren älterer Bilderfolgen häufig genug die Arbeit zu erleichtern liebte.

In den Holzschnitten Ulmer Bücher begegnen wir seit langer Zeit zum ersten Male wieder Werken von künstlerischer Eigenart, in denen ein höheres Ziel erstrebt wird. In dem von Johann Zainer 1473 in einer lateinischen und in einer deutschen Ausgabe gedruckten Werke Giovanni Boccaccios „*Von den berühmten Frauen*“ sind die Holzschnitte noch so roh und schematisch behandelt wie die der Augsburger Drucke, aber doch ist im Ausdruck und Bewegung wie im Zuge der Linien eine grössere Lebendigkeit erkennbar. Gleichartig aber schon viel besser in der Zeichnung und schmiegsamer im Schnitt sind die Bilder der 1475 ebenfalls von Zainer gedruckten Fabeln Aesops, eines Buches, das sich besonderer Beliebtheit erfreute und überaus häufig in lateinischen und deutschen Uebersetzungen gedruckt wurde. Was hier erstrebt wird, die Verwertung der Linie nicht mehr bloss zur Umschreibung, sondern auch zur Modellierung der



Aus dem Eunuchus des Terenz. Ulm, Konrad Dinckmuth, 1486.

Form, das ist in den Holzschnitten dreier von Konrad Dinckmuth 1483 und 1486 gedruckten Werke schon vollkommen erreicht. Die Illustrationen im „Seelenwurzgarten“ (1483), in Lirars Chronik von Schwaben und im Terenziſchen Eunuchus (1486, s. Abb.) ſind die erſten künſtleriſch individuellen Arbeiten der deutſchen Buchillustration. Der Zeichner, ein offenbar der ſchwäbiſchen Schule angehörender Künſtler, weiſſt die Figuren im Raume gut zu gruppieren und das, was er mit den Bewegungen der Perſonen ausdrücken will, in lebendiger Weiſe deutlich zu machen. Man muſſt wohl beachten, daſſ hier Stoffe zur Darſtellung zu bringen waren, die aus dem Kreiſe der gewohnten Gegenſtände heraustreten und durch ihre Neuheit und Mannigfaltigkeit an die Erfindungs- und Beobachtungsgabe des Künſtlers keine geringen Anforderungen ſtellten. In der Kompoſition wird noch mehr aufgezählt als erzählt, aber in der Darſtellung der einzelnen Gruppen iſt der Reichtum an gut beobachteten Motiven bemerkenswert. Arbeiten dieſes Ulmer Meiſters oder ſeines Stils können wir in mehreren Druckwerken von Ulm, Speier und Reutlingen aus den neunziger Jahren verfolgen, zum Beiſpiel in Caoursins Belagerung von Rhodos (1496), in dem von Drach in Speier gedruckten Spiegel der menſchlichen Behaltis, und in Hugos von Reutlingen „Flores Muſice“.

Mit den Ulmer Holzschnitten zeigen die Baſeler Arbeiten eine gewiſſe Verwandtſchaft, die wohl darauf beruht, daſſ es hier wie in Ulm Künſtler der ſchwäbiſchen Malerſchule waren, die von den kunſtverſtändigen Druckern zur Illuſtrierung ihrer Bücher herangezogen wurden. Biſ in die neunziger Jahre hat Baſel keinen Holzschnitt aufzuweiſen, der ſich über das gewöhnliche Niveau guter handwerksmäſſiger Arbeit erhöhe. Die beſten Beiſpiele ſolcher Arbeit ſind der Titelholzschnitt im Auguſtinus von 1489 und die gleichartigen Bilder in dem „Andechtig zitglogglyn“ von 1492, deſſen ſehr hübsche Umrahmungen aber eher Strassburger Arbeit zu ſein ſcheinen. Dann aber entſtanden zwei Holzschnittfolgen, die zu dem Vorzüglichſten gehören, was die deutſche Buchillustration hervorgebracht hat. Die Holzschnitte in der moralisierenden Erzählungſammlung des „Ritters von Turn“, die 1493 von Michael Furter gedruckt wurde, und in Sebastian Brants berühmtem Narrenſchiff, das Bergman von Olpe 1494 herausgab (s. Abb.), ſind offenbar von demſelben Künſtler gezeichnet, der Schnitt iſt aber, beſonders im Narrenſchiff, von ſehr ungleicher Qualität.

Als geiſtvoller und witziger Illuſtrator, der ſeinem Stoff ganz ſelbſtändig

gegenübersteht, und als fein beobachtender, die Form beherrschender Zeichner verdient dieser Meister die hohe Schätzung, die er gefunden hat, vollauf. Ob man nun aber berechtigt ist, diese beiden Werke und eine Reihe auf die Stöcke gezeichneter, aber zum grössten Teil nicht ausgeschnittener Illustrationen zu einer Ausgabe des Terenz (Basel, Museum) für Jugendarbeiten Albrecht Dürers anzusehen, wie das geschehen ist, muss zum wenigsten als fraglich bezeichnet werden. Allerdings ist es sehr wahrscheinlich, dass Dürer auf seiner Wanderschaft sich zwischen 1492 und 1494 in Basel aufgehalten hat, der Stil der Zeichnungen ist auch dem des jungen Dürer sehr verwandt, aber der einzige sicher beglaubigte, von Dürer 1492 in Basel oder für Basel ausgeführte Holzschnitt, ein heiliger Hieronymus, unterscheidet sich doch wesentlich von den Bildern der Ritters von Turn und des Narrenschiffes und schliesst sich in Zeichnung wie im Schnitt vielmehr aufs engste an die Holzschnitte des 1491 in Nürnberg von seinem Meister Wolgemut ausgeführten Schatzbehalters an. Neuerdings hat man in diesen Baseler Holzschnitten Jugendarbeiten des Johannes Wächlin, von dem später die Rede sein wird, erkennen wollen.



Aus Sebastian Brants Narrenschiff. Basel, Bergman von Olpe 1494.

in Zeichnung wie im Schnitt vielmehr aufs engste an die Holzschnitte des 1491 in Nürnberg von seinem Meister Wolgemut ausgeführten Schatzbehalters an. Neuerdings hat man in diesen Baseler Holzschnitten Jugendarbeiten des Johannes Wächlin, von dem später die Rede sein wird, erkennen wollen.

Wenn auch die Lebendigkeit und künstlerische Freudigkeit besonders der Bilder des Narrenschiffes, in denen die feinsten Züge menschlicher Schwächen

auf das anschaulichste und natürlichste geschildert sind, Dürers würdig wären, so muss doch die Sicherheit und Routine der Zeichnung, die Gleichmässigkeit des Stils, der in der ganzen grossen Reihe von fast 300 Bildern durchaus keinen Fortschritt, nirgends das Suchen und Tasten eines jungen, rasch aufstrebenden Talentes erkennen lässt, gegen jene lockende Hypothese Bedenken erregen. Der Witz des Narrenschiffillustrators wirkt unmittelbarer, harmloser, auch plumper als der überall etwas tiefsinnige, schwerblütige Humor Dürers. Die Zeichnungen zum Terenz, auf die man sich bei der Zuschreibung an Dürer besonders stützt, sind wesentlich schwächer als die jener Bücher, zum Teil sogar so gering, dass selbst die Verfechter der Dürer-Hypothese sie nicht dem jungen Meister zuschreiben. Schwankt man hierin, so verliert die Zuschreibung an den einen grossen Meister ihre zwingende Notwendigkeit.

Die Aehnlichkeit des Stils erklärt sich vielleicht hinreichend durch die Verwandtschaft des Talentes und durch die Gleichartigkeit der Ausbildung. Der Baseler Illustrator ist ohne Zweifel aus der Schule Schongauers, dessen Kunst auch auf Dürer von entscheidendem Einflusse gewesen ist, hervorgegangen, von Geburt und Temperament wohl ein Schwabe, mag er ein älterer Arbeitsgenosse des jungen Dürer gewesen sein. Der Anregung des kunstverständigen Sebastian Brant dürfen wir auch einen Anteil an dem Werke einräumen. Ohne Zweifel war jene Zeit des Aufschwungs reicher an selbständigen, genialen Individualitäten, als wir nach unserer beschränkten Kenntnis jetzt anzunehmen geneigt sind.

Der grössere Teil der Bilder des Ritters von Turn und des Narrenschiffes ist so vorzüglich fein und ausdrucksvoll geschnitten, dass man fast glauben möchte, der Zeichner selber habe sie ausgeführt, zumal wenn wir diese guten Schnitte mit den geringeren vergleichen. Oft ist die Zeichnung durch den ungeschickten Xylographen vollständig verdorben worden. Wir können hier recht deutlich sehen, wie sehr die Wirkung der Holzschnitte von der Geschicklichkeit des ausführenden Technikers abhing.

Nicht eine selbständige Persönlichkeit, wohl aber einen ganz eigenartigen Stil hat Strassburg aufzuweisen. Hier ist seit den achtziger Jahren eine Xylographenschule tätig, die offenbar bestrebt ist, durch die Mittel des Holzschnittes eine der des Kupferstiches ähnliche Wirkung zu erzielen. Es ist dies der erste Versuch in dieser Richtung, die im XVI. Jahrhundert für die Entwicklung der Technik eine grosse Bedeutung gewinnen sollte. Die Strassburger gehen dabei von Martin Schongauers Stil und Technik aus.

Die ersten Anfänge dieser Manier lassen sich schon in den Initialen und Leisten des „Belial“ von 1477, in dem von Martin Schott 1483 gedruckten „Plenarium“ und in Thomas Anshelms Druck desselben Buches vom Jahre 1488 beobachten. Seine vollständige Ausbildung erhält dieser Stil aber erst in den Drucken des Johannes Grüninger seit den neunziger Jahren, deren Illustrationen einen so bestimmten und geschlossenen Charakter zeigen, dass die Werkstatt der Holzschnneider wohl in unmittelbarem Zusammenhange mit Grüningers Offizin gestanden und durch ihn wesentliche Förderung erfahren haben muss.

Die Schattenpartien werden in diesen Holzschnitten durch dunkle Massen enger, feiner Schraffurlinien gebildet, die sich leicht runden und nach dem Licht zu spitz verlaufen. In dieser Weise werden die Formen mit scharfen Strichen kräftig modelliert, und durch die starken Gegensätze von Licht und Schatten eine malerische Wirkung erzielt, die die Kolorierung völlig überflüssig macht. Von der grossen Zahl der mit Holzschnitten dieses Stils illustrierten Bücher der Grüningerschen Offizin seien nur einige besonders umfängliche und wichtige erwähnt. Die Strassburger Ausgabe des Brantschen Narrenschiffes (1494) enthält nur freie Kopien nach den Basler Originalen. Im Terenz von 1496 sind die Bilder für die einzelnen Szenen nicht aus einem Block geschnitten, sondern durch Zusammenstellung von verschiedenen Stücken, deren jedes eine der Personen des Schauspiels darstellt, gebildet. Dieser bequeme, aber recht mechanische Behelf, mit einer beschränkten Anzahl von Stöcken eine grössere Mannigfaltigkeit der Illustration zu erzielen, ist zu jener Zeit sehr beliebt gewesen. Die 200 Holzschnitte des Virgil von 1502, die nach genauen Angaben des Herausgebers Sebastian Brant von verschiedenen Arbeitern des Grüningerschen Ateliers, aber in ganz einheitlichem Charakter ausgeführt sind, zeichnen sich durch grossen Reichtum der Detailschilderung, besonders der zierlichen Landschaften aus. Sie bilden für uns einen recht wunderlichen Kontrast zu dem Inhalte des Buches. Uebrigens hat Grüninger schon von einzelnen seiner Zeitgenossen recht derbe Vorwürfe über diese unarchäologische und spielerische Art der Illustration zu hören bekommen. Er selber wollte sie auch nicht für „Kunst“ ausgegeben haben, wie er bescheiden entschuldigend erwiderte.

Braunschweigs Chirurgia von 1497, Boethius' „De Consolatione philosophica“ von 1501 (s. Abb.), und besonders das Heiligenleben von 1502 und viele andere Drucke Grüningers sind mit z. T. vorzüglichen Holzschnitten dieses Stils reichlich versehen. Auch mehrere Einzelblätter haben sich erhalten, die von

Arbeitern der Grüningerschen Werkstatt ausgeführt worden sind. Einem dieser Holzschnneider werden wir in Italien unter dem Namen „Jacobus Argentoratensis“ noch begegnen. Er ist hier nicht ohne Erfolg tätig gewesen und scheint durch seine Technik sogar auf die Entwicklung des venezianischen Holzschnittes einen gewissen Einfluss ausgeübt zu haben.

Grüninger selber scheint kurz nach dem Beginne des XVI. Jahrhunderts seine Werkstatt aufgelöst zu haben. Er verwendet seitdem nur noch die alten Stöcke oder lässt die neuen Illustrationen von bedeutenderen Künstlern, wie Hans Baldung Grien vorzeichnen. Von den alten Arbeitern bleibt nur einer, der sich unter dem Monogramm AS oder AG verbirgt, und der den höheren



Aus: Boethius. De Consolatione philosophica. Straßburg, Grüninger, 1501.

Anforderungen zu genügen imstande ist, auf dem Plan. Die übrigen Strassburger Drucker, wie Bartholomäus Kistler, Matthias Hupfuff, Johann Knoblauch, beschäftigen andere Arbeiter, die, alle ohne Bedeutung, wohl in der Grüningerschen Schule

ausgebildet oder von ihr beeinflusst sind, aber in bescheidenen Grenzen eine bestimmte Eigenart des Stils entwickeln.

In Nürnberg ist es der berühmte Drucker Anton Koburger, dessen Anregung die bedeutendsten Werke der Nürnberger Bücherillustration des XV. Jahrhunderts ihre Entstehung verdanken. Für die deutsche Bibel, die er 1483 herausgab, begnügte er sich allerdings noch mit den wohl entliehenen Holzstöcken der Kölner Bibel. Im Passional von 1488 sind die 262 Holzschnitte schon ganz vorzügliche, von Schongauer stark beeinflusste Arbeiten, die sehr wohl von dem Meister des Ulmer Terenz gezeichnet sein können. Dann tritt er mit zwei Nürnberger Künstlern, mit Michael Wohlgemut, Dürers Lehrer und mit Wilhelm Pleydenwurff in Verbindung und lässt 1491 und 1493 zwei



Aus dem Schatzbehalter. Nürnberg, Koburger 1491. Ausschnitt.

grosse, überaus reich illustrierte Werke erscheinen, den „Schatzbehalter der waren Reichtümer des Hails,“ ein Andachtsbuch (1491, s. Abb.) und die gewaltige, mit über 650 verschiedenen, häufig wiederholten, grossen und kleinen Holzschnitten, recht naiv, aber wenig geschmackvoll, verzierte Schedelsche Weltchronik (1493) erscheinen. In der Schlussschrift der Weltchronik werden die beiden Künstler ausdrücklich als die Illustratoren genannt. Wie im Reichtum der Darstellungen wetteifern die Bilder der Chronik auch in der Wunderlichkeit der Vorstellung, die sich der Illustrator von den Vorgängen der Vergangenheit macht, mit Grüningers Virgil. Wir müssen aber im Auge behalten, dass es ihm wesentlich darauf ankam, einen abwechslungsreichen, fesselnden Schmuck zu liefern, mit den Bildern gewissermassen schematische Kapitelüberschriften zu geben, die dem Leser ungefähr anzeigten, wovon an der betreffenden Stelle im Texte die Rede sei, und ihm einen Ruhepunkt bei der Lektüre zu gewähren. Ein Bildnis oder eine Stadt sollte nicht die bestimmte Person oder Stadt darstellen, sondern nur anzeigen, dass hier von einem bedeutenden Manne oder von einer Stadt erzählt werde. Nur weniges beruht auf wirklicher Anschauung. In einigen Städtebildern, denen Naturaufnahmen zum Grunde liegen, geht der Illustrator inkonsequenterweise schon über seine eigentliche Absicht hinaus.

Die Arbeit ist ungleich, meist ziemlich derb, häufig aber, besonders in einzelnen Köpfen, von grosser Feinheit. Sie schliesst sich technisch eng an die Holzschnitte des Passionalis von 1488 an. Ueberhaupt stehen diese Holzschnitte weit über den Arbeiten der Briefmaler und zeigen einen durchaus künstlerischen Charakter. Es sind Arbeiten von Männern, die selbständig zu erfinden und zu beobachten verstehen. Der Anteil der beiden Künstler lässt sich nicht sondern. Gerade diejenigen Blätter des Schatzbehalters, die Wohlgemuts mutmassliche Signatur, ein W, aufweisen, gehören zu den schwächeren Leistungen. Man hat deshalb die besten Blätter dem frühverstorbenen Stiefsohne Wohlgemuts Pleydenwurff zuschreiben zu müssen geglaubt.

Eine besondere Bedeutung haben diese Werke, vornehmlich der Schatzbehalter, weil an solchen trotz ihrer Steifheit doch recht tüchtigen Zeichnungen Albrecht Dürer seine erste Schulung in der Arbeit für den Holzschnitt erhalten haben wird. Die Illustrationen für jene Bücher werden gewiss nicht die ersten Zeichnungen Wohlgemuts und seines Stiefsohnes für den Holzschnitt gewesen sein. Wahrscheinlich sind zum Beispiel schon die Illustrationen zur „Versehung, leib, sel und er“ 1489 und zu Isocrates' „Praecepta“ (ohne Jahr) von Wohl-

gemut gezeichnet. Dürer, der 1485, vierzehnjährig bei Wohlgemut in die Lehre trat und sie erst Ostern 1490 verliess, kann aber sogar schon am Schatzbehalter mitgearbeitet haben, wenn Wohlgemut, wie anzunehmen, schon einige Jahre vor der Herausgabe des Werkes (1491) mit der Herstellung der Zeichnungen für die 8- foliograssen Holzschnitte begonnen hat.

In den beiden wichtigsten Druckstätten Niederdeutschlands, in Köln und in Lütbeck, ist der niederländische Einfluss massgebend. Köln hat im XV. Jahrhundert eigentlich nur ein illustriertes Werk von Bedeutung aufzuweisen, die um 1480 gedruckte Bibelübersetzung in niederdeutscher und in holländischer Sprache (s. Abb. S. 15). Die 125 Illustrationen dieser Bibeln sind die erste vollständige und einheitliche Reihe von Bibelholzschnitten. Ihre Vorlage haben Handschriftenmalereien, wahrscheinlich niederrheinischen Ursprungs, die in einer Folge von Kopien in der Berliner Bibliothek erhalten sind, gebildet. Sie sind für viele spätere, künstlerisch weit bedeutendere Bibelbilder vorbildlich geworden; der Meister der venezianischen Ausgabe der Malermi-Bibel und selbst Dürer und Holbein haben sie für ihre Kompositionen benutzt. Die Holzschnitte sind, wie die Wiedergabe kölnischer Bauwerke vermuten lässt, in Köln hergestellt worden, aber ohne Zweifel nicht von einem Kölner, sondern von einem in der niederländischen Schule gebildeten Arbeiter. Der Stil niederländischer Holzschnitte in Blockbüchern und in typographisch gedruckten Werken ist hier, ganz ähnlich wie in den Bildern von Colard Mansions französischer Ausgabe der Metamorphosen Ovids (Brügge 1486) stark vergrößert. Ihre lebendigen Schraffierungen sind zu schematischen Gruppen von kurzen, graden und engen Strichen erstarrt, die fast sklavisch den derben und eckigen Umrissen folgen. Die Ähnlichkeit dieser Kölner Bibelbilder mit französischen Arbeiten, auf die man allzu grosses Gewicht gelegt hat, erklärt sich leicht aus dem gemeinsamen Ursprung der kölnischen wie vieler früher französischer Holzschnneider aus der Schule der niederländischen Technik. Holzschnitte ähnlichen Stils finden wir dann noch in einzelnen Kölner Drucken, zum Beispiel in den Bildern zu Ottos von Passau „Vierundzwanzig Alten“ (1492), in dem Titelholzschnitt der Sermones Alberti Magni (1498) und besonders in den zahlreichen, allerdings flüchtiger und roher geschnittenen Illustrationen der von Koelhoff 1498 gedruckten Kölner Chronik. Andere Holzschnitte in Kölner Büchern müssen geradezu in den Niederlanden oder von Niederländern ausgeführt sein, wie zum Beispiel die Illustrationen in der „Histoira septem sapientium“

(Koelhoff 1490), in dem 1498 von Bungart gedruckten „Mare magnum privilegiorum ordinis praedicatorum“ und im „Liber meditationum“ des h. Bernardus.

Noch viel deutlicher als in Köln tritt der niederländische Charakter der Arbeit in den Holzschnitten einiger Lübecker Drucke hervor, die zu den hervorragendsten Denkmälern der Buchillustration gerechnet werden können.



Aus der Bibel. Lübeck, Stephen Arndes 1494. Ausschnitt.

Niederländischen Ursprungs sind ohne Frage die Bilder des von Lucas Brandis 1475 gedruckten „Rudimentum noviciorum“; einem niederländischen Meister ersten Ranges verdanken wir die Holzschnitte, mit denen Stephen Arndes von Hamburg seine prächtige Bibel vom Jahre 1494 ausstattete (s. Abb.). Es sind höchst lebendige, ganz originale Kompositionen, von echt niederdeutscher Energie und Schwerfälligkeit der Bewegungen und voll Charakter und Tem-

perament im Ausdruck der ernsten, derben Bauern- und Seemannsgesichter. Der Schnitt ist meist ganz vorzüglich, einfach und gediegen, wird aber gegen den Schluss des Buches merklich gröber und nachlässiger. Von demselben Meister rühren die 56 Totentanzbilder her, die 1489 in Lübeck erschienen. Sonst haben sich bis jetzt noch keine anderen Werke dieses hervorragenden Künstlers nachweisen lassen. Man möchte wohl glauben, dass das verlorene Original des deutschen von Eysenhut in Basel gedruckten „Defensorium inviolatae virginitatis Mariae“ sein Werk gewesen sei.



Aus Breydenbachs *Peregrinationes ad sepulcrum Christi*. Mainz, 1486.

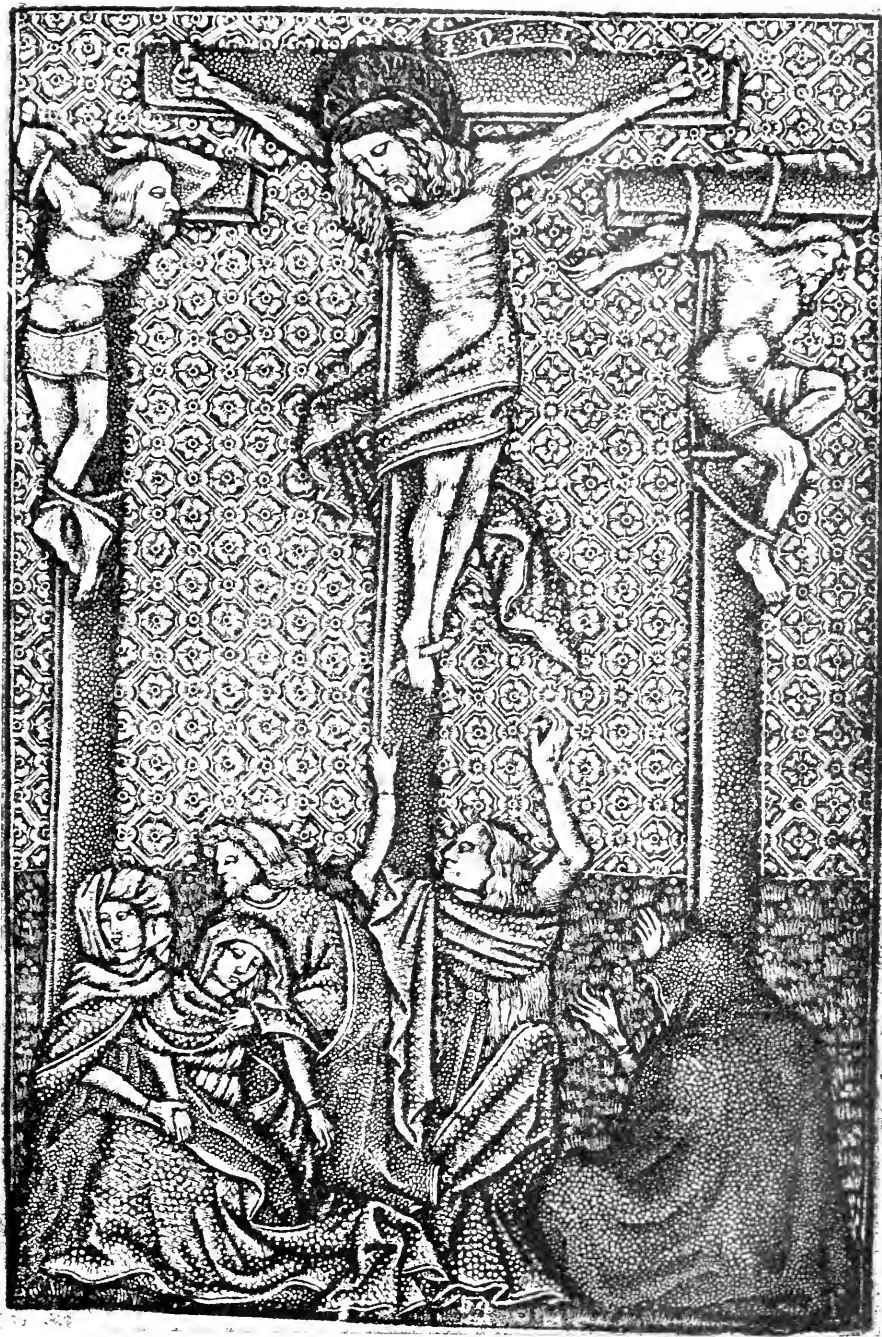
Eine Mittelstellung zwischen den niederdeutschen, von den Niederländern abhängigen Buchholzschnitten und den oberdeutschen nehmen einige Mainzer Arbeiten ein. Hier kennen wir ausnahmsweise wenigstens den Namen, aber auch nur den Namen, des niederländischen Malers, der die Zeichnungen zu den Bildern des bedeutendsten illustrierten Mainzer Buches, der „*Peregrinationes ad sepulcrum Christi*“ des Bernhard von Breydenbach geliefert hat (s. Abb.). Wie wir aus der Vorrede des Werkes, das 1486 in lateinischer und deutscher Ausgabe erschienen ist, erfahren, hat der Verfasser auf seine Reise in das heilige Land

den Maler Erhart Rewich (Reutwich oder Rewyck) aus Utrecht mitgenommen, um von ihm die Ansichten der Städte und die Gestalten der fremden Völkerschaften nach der Natur zeichnen zu lassen. Als die ersten der Wirklichkeit unmittelbar nachgebildeten topographisch-landschaftlichen Städte-Panoramen haben die Holzschnitte eine grosse historische Bedeutung; sie müssen als solche aber auch, wie die zahlreichen Kopien beweisen, in ihrer Zeit grosses Aufsehen erregt haben.

Der saubere, klare, fein detaillierende Schnitt der augenscheinlich sehr scharfen und gewandten Zeichnungen zeigt nicht den Stil der niederländischen Holzschneider. Vielleicht hat Rewich es verstanden, einen geschickten Mainzer Arbeiter so gut anzulernen, dass er dann, vielleicht auch nach Rewichs Zeichnungen oder mit selbständiger Beherrschung seiner Formensprache noch einige andere Arbeiten für Mainzer Drucker im gleichen Stil auszuführen imstande war. Einige Bilder in der ersten Mainzer Ausgabe des „Hortus sanitatis“ von 1486, in Lichtenbergers „Prognosticatio“ und in Bothos „Chronicken der Sassen“ von 1492 und anderen mehr sind den Holzschnitten des Breydenbach stilistisch sehr ähnlich. Daneben finden sich in ebendiesen Mainzer Drucken auch einzelne Holzschnitte ganz anderen Charakters, die eine gewisse Verwandtschaft mit den Kupferstichen und Zeichnungen des, wahrscheinlich ebenfalls mittelhheinischen „Meisters des Amsterdamer Kabinetts“, den wir später kennen lernen werden, zeigen, und die vielleicht von einem seiner Schüler herrühren können. In späteren Mainzer Drucken, z. B. im Livius von 1505 stehen die Holzschnitte im engsten Zusammenhange mit den Arbeiten der Strassburger Schule.

Neben diesen hauptsächlichsten Richtungen der deutschen Buchillustration des XV. Jahrhunderts haben die kleineren Druckorte nur eine untergeordnete Bedeutung, und auch die Betrachtung der zahlreichen Einzelblätter kann dem reichen und mannigfaltigen Bilde, das die Entwicklung des deutschen Holzschnittes in dieser Zeit bietet, keinen wesentlichen Zug hinzufügen. Es gibt nur wenige Einzelblattholzschnitte dieser Periode, die den besseren Buchillustrationen an Qualität der Zeichnung und der Technik gleichkommen. Der Betrieb ist hier offenbar noch handwerklicher und wird nicht durch die Teilnahme einzelner tüchtiger Künstler von Bedeutung gehoben.

Noch weniger künstlerische Eigenart weisen die Schrotblätter auf, von deren technischen Herstellung in der Einleitung die Rede gewesen ist. Ihre Wirkung ist hauptsächlich eine ornamentale. Der dunkle, ernste Charakter der Blätter mochte sie für religiöse Darstellungen besonders geeignet erscheinen



Die Kreuzigung. Schrotblatt. Schreiber 2341. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.

lassen. Jedenfalls gehören Profandarstellungen in dieser Technik zu den allergrössten Seltenheiten. Ihr Kunstcharakter und der Umstand, dass ausser lateinischen sich nur deutsche Inschriften auf Schrotblättern gefunden haben, macht es sehr wahrscheinlich, dass diese Technik hauptsächlich in Deutschland geübt worden sei. Doch hat wohl auch Frankreich einen Anteil an diesen Erzeugnissen. Trotz ihrem sehr altertümlichen Aussehen gehören die Schrotblätter wahrscheinlich durchgehends in das letzte Drittel des XV. Jahrhunderts. Nicht nur sind die Drucke alle mit schwarzer Farbe sehr klar und scharf, also wohl mit guten Druckerpressen gedruckt, wir besitzen auch ein Blatt ganz altertümlichen Charakters mit der Jahreszahl 1474 (der h. Bernardinus, Schr. 2567, die Zahl wurde fälschlich 1454 gelesen); wir finden Schrotblätter auch mehrfach in gedruckten Büchern als Illustrationen verwendet. Andere Blätter endlich erweisen sich als Kopien nach Kupferstichen aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die Schrotmanier scheint nur kurze Zeit beliebt gewesen und bald ausser Uebung gekommen zu sein. Die Buchornamentik, besonders die der französischen Livres d'heures verdankt dieser Technik mannigfache Anregung. Zu den besten Arbeiten in Schrotmanier gehören z. B. die h. Catharina (Paris, Schr. 2569), die Kreuzigung (Berlin, Schr. 2341, s. Abb.), der h. Christoph (Oxford, Schr. 2593), die Madonna mit Engeln (Berlin, Schr. 2513), der h. Georg (Paris, Schr. 2633), die Messe des h. Gregor (Berlin, Schr. 2646), der h. Christoph zu Pferde (Berlin, Schr. 2604).

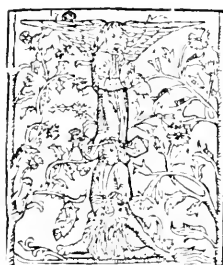
In dem Streben der verschiedenen Schulen nach Individualisierung des Stils und in dem beginnenden Hervortreten einzelner tüchtiger Persönlichkeiten liegt vornehmlich die historische Bedeutung dieser Phase des deutschen Holzschnittes. Im XVI. Jahrhundert gelingt es dann dem selbständigen Einzelnen vollkommen, sich als Künstler über die Masse der blossen Techniker zu erheben und sie zu gefügigen und geschickten Werkzeugen für die Ausführung seiner Zeichnungen in Holzschnitt zu erziehen.





Martin Schongauer, Der Müller mit den Eseln.

DER KUPFERSTICH IN DEUTSCHLAND UND IN DEN NIEDERLANDEN



Im Gegensatz zum Holzschnitt, bei dem der handwerkliche Betrieb, sowie später die Trennung der Arbeit des ausführenden Holzschneiders von der des Zeichners die individuelle Leistung des einzelnen Künstlers nur schwer und selten zur Geltung kommen lässt, kann die Entwicklung des Kupferstiches schon von den ersten uns bekannten Anfängen an als Künstlergeschichte vorgetragen werden. Wenn wir auch die ältesten Kupferstecher fast alle nicht bei Namen kennen, so stellen sich doch die einzelnen hervorragenden Meister als greifbare, bestimmt zu charakterisierende künstlerische Persönlichkeiten dar, um die sich die geringeren Stecher als Schüler und Nachahmer gruppieren, und die im Fortschritt einander die Hände reichen, die Errungenschaften ihrer Arbeit zur Weiterbildung unmittelbar dem fähigsten Nachfolger übermitteln.

Nicht nur aus unserer Kenntnis der erhaltenen Denkmäler, sondern auch aus dem Wesen der Technik selber kann, wie schon erwähnt, der Schluss

gezogen werden, dass der Kupferstich als Bilddrucktechnik später als der Holzschnitt in Uebung gekommen sein müsse. Für die viel kompliziertere, schwierigere und subtilere Abdruckstechnik des Kupferstiches muss erst der Holzschnitt Anregung und Vorbild geliefert haben.

Während der Holzschnitt aus den Werkstätten der niederen, mehr mechanisch arbeitenden Kopisten und Illustratoren von Handschriften, denen es dabei hauptsächlich auf Beschleunigung und Erleichterung ihrer Arbeit ankam, hervorgegangen ist, hat der Kupferstich ohne Zweifel seinen Ursprung in den Werkstätten der Goldschmiede, die im selbständigen Entwerfen und Zeichnen wohl geübt sein mussten und meist auch das Malergewerbe mit dem ansehnlichen Goldschmiedebetriebe verbanden, genommen. Wollte der Holzschnitt die flüchtige und derb kolorierte Federzeichnung wiedergeben, so ging das höhere Streben des Kupferstiches dahin, nicht nur die feine Miniaturmalerei in der Buchausstattung zu ersetzen, sondern sogar ihr Vorbilder und Muster für Bilder und Ornamente zu liefern. Für den künstlerischen Charakter des Kupferstiches ist es wesentlich, dass seine Erzeugnisse nicht nur, wie die des Holzschnittes, dazu bestimmt waren, der Mitteilung, der Andacht, der Unterhaltung und dem Schmucke von Büchern und Geräten zu dienen, sondern zum grossen Teil auch in der bewussten Absicht angefertigt wurden, als Studienmaterial für junge Künstler und als Vorbilder für die schwächeren und unselbständigeren benutzt zu werden. Eine grosse Anzahl von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes, in denen Kupferstiche kopiert oder verwertet sind, beweist, dass sie diesem Zwecke tatsächlich entsprochen haben.

Die Kupferstichtchnik ist ungleich beweglicher und bildungsfähiger als der Holzschnitt und gestattet eine viel individuellere, mannigfaltigere Behandlung. Die Geschichte des Kupferstiches hat deshalb durchaus nicht bloss die Entwicklung der Technik zu betrachten, sondern vielmehr in erster Linie zu beobachten, wie die künstlerischen Absichten der selbständigen Meister, der Maler-Stecher, durch die Technik zum Ausdruck gebracht werden; sie ist also im wesentlichen ein Teil der Geschichte der Malerei. Haben doch fast alle Heroen des Pinsels mehr oder weniger eifrig den Kupferstich oder die Radierung gepflegt. Der Holzschnitt ist bis auf die seltenen Fälle, in denen die Zusammenarbeit von Zeichner und Formschneider eine besonders innige war, der Künstler den Techniker ganz zu meistern verstanden hat, fast immer Kunst aus zweiter Hand, deshalb auch so sprunghaft und ungleichmässig in seiner

Entwicklung, man möchte sagen kurzatmig, der Kupferstich der Maler-Stecher ist dagegen immer unmittelbare Emanation des künstlerischen Genius und in seiner Entwicklung durchaus konsequent und kontinuierlich.

Schon in der ersten Epoche der Kupferstecherkunst im XV. Jahrhundert treten uns neben unbedeutenderen, handwerksmässigen Stechern, die sich übrigens meist nach und nach als blosser Kopisten entpuppen, eine Reihe von Meistern ersten Ranges entgegen. Für den Erzähler ist es eine grosse Freude, wenn er seine Leser gleich beim Beginne seiner Darstellung mit einem so feinen und liebenswürdigen Künstler bekannt machen darf, wie dem Meister, dessen Arbeiten wir bis jetzt als die frühesten unter den bekannten deutschen Kupferstichen ansehen müssen. Es hat sich mit Sicherheit feststellen lassen, dass der Meister der Spielkarten, wie man unseren Künstler nach den Stichen, in denen seine Individualität zuerst erkannt wurde, genannt hat, schon in den vierziger Jahren des XV. Jahrhunderts tätig gewesen sein muss. In Handschriften aus den Jahren 1446, 1448 und 1454 (Brüssel, Bibl. Royale, Paris, Bibl. de l'Arsenale und St. Gallen) sind einige Blätter seines Kartenspiels kopiert. Diese Stiche des Meisters, die offenbar nicht seine ersten Arbeiten gewesen sein können, müssen also mindestens einige Zeit vorher, im Anfange der vierziger Jahre des XV. Jahrhunderts entstanden sein.

Eine gewisse Steifheit und Ungeschicklichkeit der Bewegungen und der Gewandbehandlung beeinträchtigt kaum den Reiz seiner anmutigen, jugendfrischen Gestalten; die Stilisierung einzelner Formen und die Befangenheit im Ausdrucke lassen die Fülle der unmittelbaren Naturbeobachtungen, die sich daneben geltend machen, und die liebliche Zartheit der Empfindung um so mehr hervortreten. Die Gestalten sind kurz mit grossen rundlichen Köpfen und vollen Formen, und auch die Gewandbehandlung ist ganz weich und rund. Viele Bewegungen sind äusserst fein wiedergegeben und besonders die Tiere und Pflanzen auf den Spielkarten mit liebevoller Sorgfalt studiert. Der Grabstichel ist schon ganz fügsames Instrument in der Hand des Künstlers, dessen Absicht er offenbar voll zur Geltung bringt. Feine geradlinige, noch nirgends gekreuzte Schraffierungslinien schattieren in unregelmässigen Zügen die Formen von der kräftigen Umrisslinie zum Lichte hin. In den zarten Uebergängen vom Schatten zum Licht gibt sich das Streben nach farbiger, der Miniaturalerei ähnlicher Wirkung zu erkennen. Ausser seinem Meisterwerke, dem Kartenspiele (s. Abb.) sind noch einige Madonnen, Passions- und Heiligen-Darstellungen

von ihm erhalten, die sich alle durch die gleiche Sorgfalt und Zartheit der Technik und durch die grösste Anmut der Gesichtsbildung auszeichnen. Die



Meister der Spielkarten, Cyclamendame aus dem Kartenspiel.

Kupferstiche des Meisters der Spielkarten bilden eine Parallelerscheinung zu den Holzschnitten der ältesten deutschen Biblia pauperum (Heidelberg), die in den Kostümen und im Stil mit ihnen eine gewisse Verwandtschaft zeigen.

Seit wir die Gemälde von Meistern wie Lucas Moser, Konrad Witz und Hans Multscher näher kennen gelernt haben, kann uns eine solche künstlerische Erscheinung wie die des Stechers der Spielkarten in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts nicht mehr in Erstaunen setzen oder zu einem Zweifel an seinem deutschen Ursprunge veranlassen. Der Meister scheint von der Eyck-Schule so gut wie unabhängig geblieben zu sein, oder wenigstens das, was er von ihr gelernt hat, ganz selbständig verarbeitet zu haben. Seine Heimat ist wahrscheinlich in Süd-West-Deutschland zu suchen. In Formen und Gefühlsausdruck steht er den Kölnischen Malern jener Zeit besonders Stephan Lochner, der aber auch aus der Bodenseegegend stammte, nahe.

Ohne Frage sind Werke wie die des Meisters der Spielkarten nicht die ersten Versuche in der Verwendung der Gravierungstechnik für den Bilddruck gewesen; es sind uns aber frühere Arbeiten dieser Art bisher nicht bekannt geworden. Auch der Verfertiger der wegen ihrer Datierung berühmten Passion von 1446, die aus dem Besitze Renouviers in das K. Kupferstichkabinett zu Berlin gelangt ist, kann nicht, wie das bis vor kurzem geschehen ist, als ein Vorgänger unseres Meisters, sondern eher als sein Schüler, angesehen werden. Er erscheint neben ihm roh und unbeholfen, obwohl seine Zeichnung viel weniger ungeschickt ist, als sie es auf den ersten Blick zu sein scheint. Das Streben nach Lebhaftigkeit der Bewegung und des Ausdruckes führt ihn oft zur Grimasse und zu Härten der Komposition und der Formen, die der Meister der Spielkarten feinfühlig zu vermeiden wusste. In der Technik folgen beide Stecher den gleichen Prinzipien, der Meister der Passion von 1446 steht aber im Geschick und Geschmack der Linienführung, in der Feinheit der Schraffierungen und in der Sorgfalt der Ausführung des Beiwerkes hinter dem Meister der Spielkarten weit zurück, der der erste glänzende Stern der deutschen Kupferstechkunst bleibt, und dessen Werkstatt für die Verbreitung dieser Technik von grosser Bedeutung gewesen sein muss.

Neben ihm sinken nicht nur die gleichzeitigen Stecher, sondern auch die meisten seiner Nachfolger fast zu roher Handwerklichkeit herab. Hervorzuheben ist der sogenannte Meister des Johannes Baptista, dessen Arbeiten sich durch ein nicht gewöhnliches Streben nach treuer Nachahmung der natürlichen Formen auszeichnet. Ausschliesslich Kopist ist der sogenannte Meister mit den Bandrollen, früher Meister von 1464 genannt, der technisch von der Art des Meisters der Spielkarten ausgeht, aber auch nach späteren, mehrfach sogar nach

italienischen Vorbildern arbeitet und eine eigentümliche, derbe Manier und Formenbildung aufweist.

Nach dem Meister der Spielkarten können wir erst wieder in den zahlreichen Werken eines Künstlers, den wir in Unkenntnis seines Namens nach den auf einigen seiner Blätter eingestochenen Buchstaben und Jahreszahlen den Meister E. S. von 1466 (oder 1467) zu nennen uns begnügen müssen, einen merkbaren Fortschritt in Formen und Technik feststellen. Er repräsentiert die zweite Periode des deutschen Kupferstiches. Ueber seine Heimat hat sich bisher aus Inschriften und Wappen auf seinen Stichen nur ermitteln lassen, dass er in Oberdeutschland, höchst wahrscheinlich im Elsass tätig gewesen sein müsse. Aus der Art, wie er die Schmuckteile behandelt, und aus den von ihm gestochenen Vorlagen für Ornamente und Geräte lässt sich mit grösster Wahrscheinlichkeit folgern, dass er, wie wohl die meisten anderen Stecher dieser Zeit, Goldschmied gewesen sei. In der persönlichen Ausbildung des Meisters E. S. bezeichnen die wenigen 1466 und 1467 datierten Arbeiten wahrscheinlich den Endpunkt seiner Tätigkeit; er mag erst spät als berühmter und viel nachgeahmter Meister für notwendig gehalten haben, seine Blätter zu bezeichnen und scheint auch hierin ein Neuerer gewesen zu sein. Die Werke der niederländischen Maler, besonders Rogers van der Weyden, hat er offenbar sehr eingehend studiert und sich ihre Errungenschaften zur Ausbildung eines selbständigen, ganz individuellen Stils zu Nutze gemacht, von ihrer Kompositionskunst aber nur sehr wenig profitiert. Seine Gestalten sind sehr schlank, feinknochig und mager, sehr lebhaft, oft etwas steif, immer aber verständlich bewegt und sehr ausdrucksvoll. Die Gesichter sind selten anmutig zu nennen, sein Typus mit breiter, hoher Stirn, vollen Backen, langer, nicht eingesattelter, nach innen eingebogener Nase und kleinem, zugekniffenen Munde ist fast immer der gleiche, leicht erkennbare. So gelingen ihm ideale Gestalten, wie die Christi und der Madonna, viel weniger als individuelle Bildungen. Seine Kenntnis des nackten Körpers ist noch recht dürftig, unter den überreichen, eckigen Falten der Gewänder weiss er jedoch die Formen und Bewegungen oft ganz richtig anzudeuten.

Für die Ausbildung der Technik ist der Meister E. S., der hierin wohl ein Schüler oder wenigstens Nachfolger des Meisters der Spielkarten gewesen ist, epochemachend und nicht nur in Deutschland vorbildlich geworden. Er ist der erste Stecher, der die Technik schon soweit beherrscht, dass sein Grabstichel

geschmeidig wie eine Zeichenfeder allen feinen Biegungen der Formenumrisse




Meister E. S. Tronende Madonna mit dem Kinde und Engeln. Pass. 143.

folgt. Durch Massen feiner, gerader, in den tiefen Schatten schräg einander

schneidender, nach dem Lichte zu in Punkte auslaufender Strichelchen weiss er plastische Rundung und einen gut abgewogenen Gesamtton zu erzielen. Sein Hauptwerk ist die bekannte grosse Madonna von Einsiedeln, 1466 datiert (Bartsch 35), die wohl als Gedenkblatt für das an dem berühmten Wallfahrtsort gefeierte Fest der Engelweihe ausgeführt worden ist. Es stellt die Kapelle dar, in der Pilger vor dem Altar der Madonna knien, und darüber auf der Empore die Dreieinigkeit mit vielen Engeln. Unter den ungefähr 300 Stichen, die dem Meister E. S. zugeschrieben werden dürfen, sind heilige und profane Gegenstände jeder Art vertreten, neben vielen biblischen Darstellungen, Madonnen, (siehe die Abb. von Pass. 143) und Heiligen, Liebesszenen, Spielkarten, Alphabete, Wappen und anderes mehr. Die Interieurs, in denen freilich die Perspektive, ebenso wie in den Gebäudeansichten, recht mangelhaft ist, sind liebevoll geschildert; die landschaftlichen Hintergründe sind meist noch recht dürftig und schematisch, dagegen sind die übermässig grossen Pflanzen, die den Vordergrund zu füllen pflegen, sehr gut gezeichnet. Besonders geistvoll sind die Tiere beobachtet und dargestellt. Er ist ein starkes, herbes Talent, das mit Erfolg nach der Beherrschung der einzelnen Form strebt, aber die einzelnen Teile noch nicht in das naturgemässe Verhältnis zu einander und zum Raume zu setzen vermag; er komponiert noch als echter Goldschmied ganz flächenhaft und ornamental.

Der Einfluss des Meisters E. S. muss sehr stark gewesen sein und zeitlich wie räumlich weithin gewirkt haben. Das beweist nicht bloss die grosse Anzahl von Kopien, die in Deutschland wie in den Niederlanden und in Italien nach seinen Stichen gefertigt worden sind, und die starke Benutzung von Motiven aus ihnen vornehmlich für kunstgewerbliche Arbeiten, sondern vor allem auch die schulbildende Wirkung seiner Technik. Die dem sogenannten Meister der Sibylle zugeschriebenen Blätter, besonders die Darstellung der Sibylle mit dem Kaiser Augustus, die eine weichere und malerischere Behandlung der Formen und der Landschaft zeigen, werden jetzt für frühe Arbeiten des Meisters E. S. selber angesehen. Die enge Anlehnung der schwächeren Künstler an den kraftvollen Meister kann uns nicht wundern, wenn wir sehen, dass auch die selbständigsten und bedeutendsten seiner Zeitgenossen und Nachfolger im wesentlichen von seiner Technik ausgehen, mag auch der gewaltige Fortschritt ihre Herkunft nur schwer kenntlich machen.

Das ist in erster Linie bei Martin Schongauer der Fall, dem ältesten deutschen Kupferstecher, den wir auch als Maler kennen. Er ist höchst wahr-

scheinlich um 1445 in Kolmar als Sohn eines von Augsburg dorthin eingewanderten Goldschmiedes geboren und hat seine Ausbildung unter dem Einflusse Rogers van der Weyden oder seiner Werke vollendet. Er ist in Kolmar und in Breisach, wo er 1491 stirbt, als Maler und Stecher tätig gewesen. Wir kennen von ihm 113 Kupferstiche, die alle mit seinem Monogramm M.  S. bezeichnet sind. In seinen religiösen Darstellungen hat er Gestalten von edler Reinheit des Ausdrucks und von hoher Würde der Erscheinung geschaffen, besonders in der Madonna und Christus, dessen Typus lange vorbildlich geblieben ist. Allen seinen Menschen ist eine gewisse kindliche Befangenheit eigen, der Zauber eines unschuldvollen Gemütes, und doch weiss er Intelligenz und bewusste Grösse fühlbar zu machen und in den dramatischen Szenen der Handlung die grösste Lebendigkeit der Bewegung und Energie zu verleihen. Vor allem aber folgt er mit überraschendem Scharfblick der natürlichen Erscheinung der Gegenstände bis in die feinsten Einzelheiten und gibt Formen und Bewegungen fast immer mit genialer Sicherheit wieder. Dies hervorragende Talent in der Naturbeobachtung und die ausserordentliche Lebhaftigkeit seiner reichen Phantasie hat ihm die Bewunderung selbst der grössten Meister der entwickelten italienischen Kunst, wie Michelangelos eingetragen. Seine Werke sind auch in den romanischen Ländern und in den Niederlanden viel kopiert und studiert worden.

Wie in der freien Natürlichkeit der Formen und in der Anmut und Tiefe des Ausdrucks geht Schongauer auch in der Technik ein gewaltiges Stück über den Meister E. S. hinaus. Er ist der Vertreter der dritten und letzten Entwicklungsstufe des deutschen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Sein Hauptverdienst darf man wohl darin sehen, dass er zuerst den Wert der einzelnen Linie ganz erkannt und zur Geltung gebracht hat. Von dem unruhigen Gewirr planlos neben- und durcheinander gezogener Schraffierungslinien, die in den früheren Stichen die Formen gestalten sollten, schreitet Schongauers Technik zu einer wohlüberlegten, planmässigen Verwendung sorgfältig, bestimmt und klar gezogener einzelner Linien fort. In seinen früheren Arbeiten macht sich jene Unruhe in den dunklen Tönen noch bemerkbar. Die tiefen Schatten sind durch engere Massen von Strichen hergestellt und werden durch feinere, hakenartige Linien und Punkte in das Licht übergeleitet. Später beschränkt sich die Schraffierung auf wenige lange und gleichmässige Linienzüge, die in den Tiefen durch Kreuzlagen verstärkt werden, nach dem Lichte zu in Spitzen mit spärlichen vorgelegten Punkten ausgehen und sich der Modellierung folgend runden. Er

erreicht so eine bis dahin unbekannte Tiefe und Klarheit der Schatten und Zartheit der Uebergänge und zugleich eine grosse Ruhe der Töne, die er nun ganz nach dem gewollten malerischen Eindruck abzustimmen imstande ist. Diese Tendenz in der Entwicklung der Schongauerschen Technik ist in den einzelnen Stichen ganz deutlich zu verfolgen und auch im wesentlichsten immer richtig erkannt worden, obwohl im einzelnen die Datierungen sehr schwanken. Ein äusseres Merkmal, die steilere Form des Buchstabens M im Monogramme unterstützt die Unterscheidung der frühesten Arbeiten des Meisters von denen der mittleren und der späteren Zeit, wo die Schenkel des M nicht senkrecht sondern immer schräg gestellt sind.



Zu den frühesten Werken Schongauers gehört vor allem die Madonna auf dem Halbmond (B. 31), die noch einen ganz hellen, unruhigen Ton zeigt, der Schmerzensmann (B. 69), die Madonna mit dem Papagei (B. 29), dann eine Reihe seiner grössten und bedeutendsten Stiche wie die berühmte Versuchung des heiligen Antonius (B. 47), die mit ihren bizarren und doch so naturgemäss aus Gliedern von Fischen, Käfern, Kröten und dergleichen zusammengesetzten Teufelsfratzen die grösste Bewunderung erregte; dann die Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi in grossem Formate, die offenbar eine Folge bilden sollten: die Geburt Christi (B. 4), die Anbetung der Könige (B. 5), die Flucht nach Aegypten (B. 7), der Tod Mariae (B. 33) und vor allem das herrliche, an feinen Beobachtungen und künstlerischen Schönheiten überreiche, grosse Blatt der Kreuztragung (B. 21), dessen ergreifendes Hauptmotiv Dürer und Raffael zu benutzen nicht verschmäht haben. Die zeichnerische Vorzüglichkeit aller dieser Werke lässt vermuten, dass Schongauer schon ein reifer Meister war, als er sich dem Kupferstiche zuwandte, oder dass wir seine frühesten Versuche nicht kennen. Es mag auch ein frühreifes Talent gewesen sein, das schnell die Höhe der Vollendung erreicht und dann seinen Stil nicht mehr wesentlich verändert hat. Für die Erkenntnis seiner Entwicklung sind wir fast ausschliesslich auf die Kupferstiche angewiesen, da nur wenige, nicht einmal sicher authentische und fast durchgehends undatierte Bilder von ihm bekannt sind. Starke Stilunterschiede können wir in den Formen der Kupferstiche nicht beobachten, nur lässt sich die Umgestaltung der Typen von der noch an Roger erinnernden Herbheit und Knochigkeit zu grösserer Anmut, Weichheit und Rundlichkeit der Formen, zu grösserer Lebendigkeit und Gelenkigkeit der Bewegungen und zu tieferer Vergeistigung des Ausdrucks deutlich wahrnehmen.



Martin Schongauer, Die Verkündigung.

Die Arbeiten der mittleren Zeit glaubt man nach dem stärkeren Ueberwiegen der Kreuzschaffierungen und dem Verschwinden der Häkchen bestimmen zu können.

In diese Zeit gehört die Passionsfolge (B. 9—20), die Apostel (B. 34—45) und ausser vielen anderen das besonders schöne *Noli me tangere* (B. 26), in dem das Unkörperliche der Gestalt Christi wunderbar fein angedeutet ist. In den vermutlich spätesten Stichen wird die reine, klare Linie und die kräftige Kreuzschraffierung ganz massgebend für die Formengestaltung, die Kontraste zwischen den sehr tiefen Schatten und den grossen, hellen Flächen werden stärker, die Umrisse an der Schattenseite dicker. Zu den spätesten Arbeiten Schongauers gehören die Madonna im Hofe (B. 32), die Madonna auf der Rasenbank (B. 30), die Verkündigung (B. 3, s. Abb.), die Folge der klugen und der törichten Jungfrauen (B. 77—86) und manche der kleinen Heiligen, wie die h. Katharina (B. 64), deren Vergleichung zum Beispiel mit der h. Agnes (B. 62) für den Unterschied der späteren von der früheren Technik sehr lehrreich ist. Ueberhaupt scheint Schongauer später die kleineren Formate bevorzugt zu haben. Auch die Genredarstellungen, wie die sich prügelnden Lehrjungen (B. 91), der Müller mit der Eselin und dem Eselfüllen (B. 89, s. Abb. S. 55) und die technisch besonders virtuos ornamentalen Blätter, die ohne Zweifel als Vorlagen für Goldschmiedearbeiten gedacht waren, wie der Bischofsstab (B. 106), das grosse Rauchfass (B. 107) und die Runde mit Wappenhaltern (B. 96—105) sind wohl sicher in der letzten Zeit entstanden.

Als Albrecht Dürer auf seiner Wanderschaft, die er 1490 antrat, nach Kolmar kam, fand er Meister Martin nicht mehr unter den Lebenden, aber dessen Brüder nahmen ihn, wie uns erzählt wird, freundlich auf. So gross Schongauers Einfluss gewesen ist, von seinen unmittelbaren Schülern und im besonderen von seinen Brüdern wissen wir nichts. Das Monogramm **L**  **S**, das sich auf einigen in Schongauers Art gestochenen Blättern findet, hat man auf Martins Bruder Ludwig gedeutet; weniger wahrscheinlich ist die Existenz eines anderen Bruders Bartel, dem man eine Anzahl von Stichen mit dem Monogramm **b**  **S**, das aber wohl eher „b g“ als „b s“ gelesen werden muss, hat zuweisen wollen. Unter den Stechern, die nicht nur, wie das sehr viele taten, Schongauers Blätter kopierten, sondern unmittelbar von seiner Kunstweise und Technik ausgehend mit einer gewissen Selbständigkeit arbeiteten, sind besonders die beiden Meister zu nennen, deren Stiche mit A. G. und W. H. bezeichnet sind. Den ersten glaubte man als Albert Glockenton, der aus einer Nürnberger Miniatorenfamilie stammte, zu kennen, den anderen hat man, ebenfalls nur nach unsicherer Tradition Wolf Hammer genannt. Ein Schüler des Kolmarer Meisters muss auch der

niederrheinische Stecher mit dem Monogramm B. R. und einem Anker gewesen sein. Nur als Kopisten Schongauers kennen wir den Meister I. C., der durch das seinem Monogramm beigefügte Wappen von Köln seine Heimat anzudeuten scheint.

Ein geistreicher, selbständiger Künstler, der seine Ausbildung offenbar vornehmlich Schongauer verdankt, ist der Meister L. Cz., den man früher fälschlich mit Lucas Cranach zu identifizieren suchte. Mit seinem Lehrer hat er den Reichtum der Erfindung und das Gefühl für Anmut und malerische Wirkung gemein, wenn er ihm auch an Kraft der Formengestaltung weit nachsteht. Seine Versuchung Christi und die Flucht nach Aegypten gehören zu den reizvollsten Leistungen der Schongauerschule. Auch der Meister B. M. verdient unter den Nachfolgern Schongauers eine ehrenvolle Erwähnung, und sein Hauptwerk, Johannes auf Pathmos, eine eingehendere Betrachtung. Wenzel von Olmütz hat dagegen die Aufmerksamkeit der Forschung über Gebühr in Anspruch genommen, hauptsächlich, weil man kurze Zeit seine mit dem Buchstaben W bezeichneten Stiche fälschlich Michael Wohlgemut zuschreiben zu können geglaubt hat. Er scheint ausschliesslich Kopist gewesen zu sein und hat ausser Schongauers Tod Mariae, der mit seinem vollen Namen und dem Datum 1483 bezeichnet ist, auch Stiche vieler anderer gleichzeitiger Meister, darunter auch frühe Blätter Dürers sorgfältig und geschickt, aber etwas mechanisch nachgestochen.

Das grösste Interesse haben für uns die wenigen, aber künstlerisch bedeutenden Blätter, die Veit Stoss (1447–1533), der berühmte Nürnberger Bildhauer, gestochen und mit seinem Handzeichen $f \frac{1}{2} S$ versehen hat, besonders eine Madonna (s. Abb.), die Auferweckung des Lazarus und eine Pietà. Seine Zeichnung ist etwas manieriert, aber sicher und kräftig, während in seiner Technik der Mangel an Uebung und an System in der Verwendung der Linien sich bemerkbar macht. Auch von dem Bildhauer Jörg Syrlin kennen wir einen Kupferstich, der den Entwurf zu einem Taufbecken darstellt. Oberdeutscher, vielleicht Nürnberger, ist wohl auch der Monogrammist W. B., ein Meister von ähnlicher Unabhängigkeit in der Formgebung, von dem nur einige Brustbildnisse erhalten sind, und in dem man dem Maler Bartholomaeus Zeitblom hat sehen wollen.

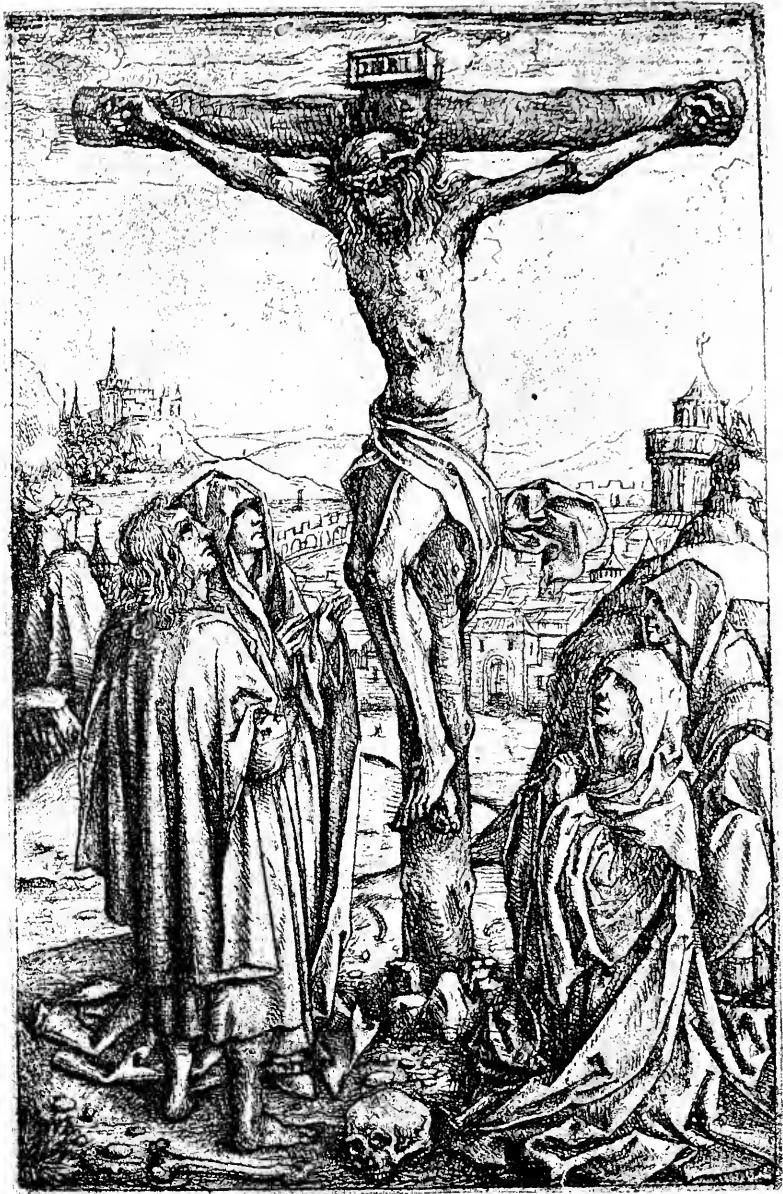
Zwischen Schongauer und Dürer hebt sich der Meister des Amsterdamer Kabinetts (oder des Hausbuches, auch von 1480 genannt) als der bedeutendste Vertreter der deutschen Stechkunst im XV. Jahrhundert hervor; er nimmt aber nicht eigentlich eine vermittelnde Stellung zwischen den beiden



Veit Stoss, Madonna mit dem Kinde.

Heroen ein, sondern stellt sich in seiner genialen Originalität abseits von ihnen. Seinen Namen verdankt er dem Umstande, dass der grösste Teil seiner überaus seltenen, meist nur in einem oder zwei Exemplaren erhaltenen Stiche im Kupferstichkabinett zu Amsterdam aufbewahrt wird. Die Kostüme seiner Figuren zeigen ihn im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts tätig. Man hielt ihn früher für einen Niederländer, aber nicht nur der Stil seiner Kunst weist deutlich auf die Gegend von Schwaben oder den Mittelrhein hin, sondern auch einzelne äussere Umstände. Unserem Meister ist ohne Widerspruch eine Reihe von Zeichnungen in einem für die württembergische Familie Goldast hergestellten Bande, dem sogenannten „Hausbuche“ in Wolfegg, zugeschrieben worden. Er ist ebenso sicher als der Maler einer Anzahl von Bildern aus Mainzer Kirchen erkannt worden, und deshalb der Mittelpunkt seiner Tätigkeit in diese Stadt, in der er jedenfalls Schule gemacht hat, versetzt worden. Dass der Meister des Amsterdamer Kabinetts Maler war und ganz als Maler auch den Zeichenstift und den Grabstichel handhabt, lassen seine Stiche deutlich erkennen. In ihrer Wirkung zeichnen sie sich vor allem, was das XV. Jahrhundert geschaffen hat, durch eine bewunderungswürdig fein nuancierte Farbigkeit der Töne aus. Er eilt seiner Zeit auch darin voraus, dass er augenscheinlich nicht nur mit dem Grabstichel arbeitet, sondern hauptsächlich mit der Nadel in ganz freier Führung die Formen behandelt und mit dieser damals ganz neuen Technik der Wirkung der Radierung in den tiefen, farbigen Schatten wie in den duftigen Fernen der Landschaft sehr nahe zu kommen im Stande ist (s. Abb.).

Fast die Hälfte seines ungefähr 90 Blätter umfassenden Werkes besteht aus allegorischen Darstellungen und aus Szenen des gewöhnlichen Lebens, das er mit liebenswürdiger Unbefangenheit und seltener Schärfe beobachtet hat. Die leichte, skizzenhafte Behandlung erhöht den Reiz seiner ungemein lebendigen und empfindungsvollen Vortragsweise. Er beherrscht die äussere Form und weiss die charaktervolle Hässlichkeit seiner alten Heiligen wie die liebebreizende jugendliche Schönheit seiner Madonnen und seiner verliebten Herren und Damen gleich vorzüglich wiederzugeben. Er ist ein wahrer Künstler, der uns in seinen Stichen ein volles poetisches Bild des Lebens in allen seinen Stimmungen von Liebeslust bis zum Todesschauer gibt. Die subtile Technik der Stiche kann nur eine sehr geringe Anzahl von Abdrücken zugelassen haben. Von ihrem praktischen Zwecke können wir uns deshalb schwer eine Vorstellung machen. Es sind keine eigentlichen Studien, vielmehr fein durchdachte und abgerundete, bildmässige



Meister des Amsterdamer Kabinetts Die Kreuzigung.

Kompositionen, die am ehesten noch zu Vorbildern für die lernbegierige Kunstjugend bestimmt gewesen sein könnten. Wir müssen doch wohl annehmen, dass

es in Deutschland schon damals Liebhaber gegeben habe, die solche Feinheiten vom rein künstlerischen Standpunkte aus zu würdigen wussten. Die Blätter des Meisters des Amsterdamer Kabinetts sind jedenfalls sehr geschätzt gewesen und eifrig von verschiedenen Stechern kopiert worden, vornehmlich von Wenzel von Olmütz und von dem als Kopisten nach Schongauer schon erwähnten Monogrammisten b **tf** g, der auch in der Art seiner Zeichnung den Meister nachahmt und wohl in seiner nächsten Nähe tätig gewesen sein wird.

Höchst wahrscheinlich ein Kölner ist der Meister P. P. W., dessen Arbeiten mit denen der niederländischen Stecher F. V. B. und Israel von Meckenem formale und technische Verwandtschaft aufweisen. Das Schlussblatt seines Kartenspiels in rundem Format (s. Abb.) bildet das Wappen der Stadt Köln, es ist also jedenfalls dort angefertigt und auf den Markt gebracht worden. Dem Umfange nach ist sein Hauptwerk eine 112×52 cm grosse Darstellung des „Schwabenkrieges“, des unglücklichen Feldzuges, den Kaiser Maximilian im Jahre 1499 gegen die Schweizer unternahm, die grösste Arbeit des deutschen Kupferstiches im XV. Jahrhundert. Sie ist mit einer längeren Inschrift in kölnischem Dialekt versehen. Das Schlachtfeld ist in Vogelperspektive dargestellt und durch



Meister P. P. W., Nelkendame aus dem Kartenspiel.

Episoden des Kampfes und des Lagerlebens mit meist zu gross angelegten Figuren reich belebt. In der Ausführung des Details können diese und andere Werke des begabten Künstlers zu den vorzüglichsten Leistungen des deutschen Kupferstiches gerechnet werden. Die Tiere und die Blumen, die auf den Karten die Farben bilden, sind sehr gut beobachtet und besonders die Pferde oft ausgezeichnet modelliert und elegant bewegt. Seine Männertypen erinnern an holländische Derbheit und Kraft, die Gesichter der Frauen haben eigentümlich hohe, runde Stirnen und fast kugelförmige Backen. Seine Formen sind im allgemeinen etwas weich und wulstig und sehr zart und rund modelliert. Als ein niederrheinischer Stecher kann wahrscheinlich auch der Monogrammist

P. M. angesehen werden, der künstlerisch noch Beziehungen zur Van Eyck-Schule erkennen läßt.



Meister M. Z., Das Liebespaar.

Zum Schlusse mögen noch zwei deutsche Stecher genannt werden, deren Tätigkeit allerdings zum Teil schon dem XVI. Jahrhundert angehört, die aber

doch eher als Nachzügler aus dem XV. Jahrhundert denn als Vertreter der neuen Zeit betrachtet werden müssen. Nikolaus Alexander Mair von Landshut (um 1492—1514) ist kein grosser Zeichner oder Techniker, aber ein geschickter Erzähler von Begebenheiten des Alltagslebens. Der Meister M. Z., dem man unter vielen anderen auch den Namen Matthäus Zasinger beigelegt hat, ist in der Formengebung auch nicht sehr sicher und präzise, aber viel feiner und geschickter als Mair. Er ist offenbar von italienischen Vorbildern ebenso wenig wie von Dürer unabhängig. Eine allegorische Gestalt, ein nacktes Weib auf einem Totenschädel, erinnert sehr an Dürers grosses Glück. Ueberhaupt sind seine Formen und Gewänder schon cinquecentistisch voll und tüppig. Zwei seiner Hauptblätter, ein grosses Turnier und ein Patrizierball, sind 1500 datiert, eine Madonna 1501 und eine Genredarstellung, eine Dame, die in einem Zimmer einen Herrn umarmt, 1503. Seine Technik ist ganz entwickelt, frei und routiniert, macht aber den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit; er verwendet Kreuzschraffierungen, verschiedenartige, sehr zarte und feine Strichbildungen in effektvoller Mischung und weiss seinen Blättern einen feinen Silberton zu geben (s. Abb.).

Es ist wohl möglich, dass die Kupferstichtechnik in den Niederlanden zur gleichen Zeit oder gar noch früher als in Deutschland in Uebung gekommen sei. Wir besitzen zwar hierfür keine Beweise, kennen auch keinen niederländischen Stich, der vor den frühesten deutschen Arbeiten entstanden sein müsste, eine Reihe von Werken, die mit Wahrscheinlichkeit in die Niederlande versetzt werden können, machen aber in Formen und Technik einen so altertümlichen Eindruck, dass man ihre Entstehung wohl in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts hinaufrücken darf. Als die ältesten niederländischen Stecher gelten der Meister des Todes Mariae, der Meister des Kalvarienberges, der geschickteste von ihnen, der Meister des Bileam und der Meister der Liebesgärten. Die meist umfangreichen Blätter dieses letzteren verdienen zwar nicht wegen ihrer künstlerischen Qualitäten eine besondere Erwähnung wohl aber, weil die Darstellung, die den galanten Liebesverkehr der vornehmen Herren und Damen der burgundischen Gesellschaft schildern (s. Abb.), grösseres Interesse erregen. Die Figuren sind sehr steif und die Bewegungen äusserst ungeschickt und plump, die Bäume und Pflanzen stark stilisiert, fast ornamental behandelt; in der Darstellung der Tiere und des Beiwerkes gibt sich dagegen öfters etwas mehr Geschick und Beobachtung zu erkennen.



Israel von Meckenheim, Das Duett.

Erst in der zweiten Periode, in der Zeit des Meisters E. S. und Schongauers, wird es möglich, einige genauer umschreibbare Persönlichkeiten mit einer gewissen Sicherheit als Niederländer zu bezeichnen. Der Meister der Berliner Passion, offenbar ein Schüler des Meisters der Spielkarten, auf dessen Stichen sich niederländische Inschriften finden, ist höchstwahrscheinlich als Goldschmied seit etwa 1457 bis zur Mitte der sechziger Jahre in Bocholt tätig gewesen. Israel van Meckenem (geb. zwischen 1440 und 50, gest. in Bocholt 1503), dessen stilistische Beziehung zu ihm schon lange erkannt worden



Meister der Liebesgärten, Ausschnitt aus dem grossen Liebesgarten.

ist, und der ebenfalls in Bocholt als Goldschmied tätig war, soll, wie man neuerdings nachzuweisen versucht hat, sein Sohn und Nachfolger gewesen sein. Der Meister der Berliner Passion ist nicht ohne Verdienst, besitzt aber keinen bestimmt ausgeprägten künstlerischen Charakter, Israel glänzt nur durch seinen emsigen Fleiss. In seinen ungefähr 600, zum Teil recht umfangreichen Blättern kopiert er unermüdlich, was ihm unter die Augen kommt, besonders die Stiche des Meisters E. S., Schongauers, des Hausbuchmeisters und selbst frühe Arbeiten Dürers, daneben aber auch Gemälde, wie die Augsburger Dombilder des älteren Holbein und anderes mehr. Der spezifisch niederländische Charakter tritt des-




Meister J. A. M. von Zwolle, Ausschnitt aus der Anbetung der Könige.



Meister F. V. B., Der h. Antonius Eremita.

halb bei ihm viel weniger stark hervor als bei anderen mehr originalen Stechern. Am frischesten und anziehendsten wirken diejenigen seiner Blätter, in denen er aus der unmittelbaren Anschauung des Alltagslebens schöpft, wie zum Beispiel die Kartenpartie (P. 251), der Tanz der Verliebten (B. 201), das Duett (B. 174, s. Abb.) und das Doppelbildnis, in dem er sich neben seiner Gattin dargestellt hat (B. 1).

Wenig bedeutend sind die zehn Illustrationen der 1476 von Colard Mansion in Brügge gedruckten Erzählungen Boccaccios von berühmten Unglücklichen, die von einem Unbekannten in Kupferstich ausgeführt sind, dagegen zeigen der Meister W , der vermutlich beim Meister E. S. in die Schule gegangen ist, und besonders der Meister I. M. oder I. A. M. von Zwolle schon eine stärker ausgeprägte Eigenart. Hier tritt die Verwandtschaft der Stecher mit der holländischen Malerei ganz klar zu Tage, wenn auch besonders der Meister von Zwolle in derben, naturalistischen Motiven — zum Beispiel in dem Apostel, der beim Abendmahl sich die Nase mit den Fingern schnäuzt — in den plumpen, groben Typen, dem leidenschaftlich erregten Ausdruck der Gesichter und in der übertriebenen Heftigkeit der Bewegungen sich von der stimmungsvollen Ruhe der Gemälde sehr weit, oft bis zur Karikatur entfernt. Seine Technik ist sehr klar und regelmässig, aber etwas nüchtern und trocken (s. Abb.).

Der beste der niederländischen Stecher des XV. Jahrhunderts ist ohne Zweifel der Meister F. V. B., dem die Tradition den Namen Franz von Bocholt beigelegt hat. Seine klar und geschickt angeordneten Kompositionen sind reich an feinen, dem Leben abgelauchten Motiven, die Bewegungen seiner Gestalten wie ihr Ausdruck voll gemessener Würde und tiefen Ernstes, doch nicht ohne die den Holländern eigentümliche Schwerfälligkeit. Sein Hauptwerk ist das Urteil Salomos (B. 2), das auch seine ganze Schongauersche Sorgfalt und Ueberlegtheit in der Führung der Taillen und sein malerisches Geschick in der Verteilung der Töne vorteilhaft zur Geltung kommen lässt (s. Abb.). Allart du Hameel (1449–1509), der als Baumeister in Hertogenbosch tätig war, hat auf einer Reihe von Stichen seinem Namen oder seinem Monogramm die Bezeichnung „bosche“ hinzugefügt. Dies Wort scheint aber nicht, oder nicht immer, seine Heimat sondern den Erfinder der Kompositionen, seinen Landsmann, den genialen und bizarren Maler Hieronymus von Aken, der auch Hieronymus Bosch genannt wird, andeuten zu sollen. Jedenfalls sind die Kompositionen seiner Hauptblätter, des jüngsten Gerichtes (s. Abb.) und des h. Christophorus,

durchaus im Geiste Boschs erfunden und mit Teufelsfratzen und unheimlichen Mischwesen aller Art, wie sie nur die üppige Phantasie und der charaktervolle Humor dieses Meisters zu gestalten vermochten, angefüllt. Du Hameel



Allart du Hameel, nach Hieronymus Bosch, Das jüngste Gericht. Ausschnitt.

hat ausser heiligen Gegenständen auch eine allegorische Genreszene, ein musizierendes Paar am Brunnen und drei Ornamentstücke gestochen. Seine Technik mit den langgezogenen, rundlichen Schraffierungen und der fließenden Strichführung erinnert an die Manier des Meisters von Zwolle.



Aus dem Dialogus Creaturarum. Gouda, Gerhard Leu, 1480.

DER HOLZSCHNITT IN DEN NIEDERLANDEN

DIE in Deutschland muss auch in den Niederlanden, der Holzschnitt schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts eifrige Pflege gefunden haben. Wir können das aus den oben angeführten urkundlichen Nachrichten schliessen; es ist aber bisher nicht gelungen, sicher niederländische datierbare Arbeiten aus dieser frühen Zeit nachzuweisen. Unser Denkmälervorrat enthält niederländische Holzschnitte erst aus der Zeit nach der Mitte des XV. Jahrhunderts, als der Stil der Van Eyck schon allgemein zur Herrschaft gelangt war. Dann aber können wir uns an Leistungen von grosser Vorzüglichkeit, in denen die Kunst der grossen Maler voll wiederklingt, erfreuen.

Die Abgrenzung des Kulturgebietes der niederländischen Provinzen ist äusserst schwierig, sowohl einerseits nach Niederdeutschland zu als auch andererseits gegen Frankreich. Die Landschaften etwa, die heute als Belgien und Holland, als Niederlande zusammengefasst werden, gehörten damals zum Herzogtum Burgund, dessen Stammland ganz in das französische Sprachgebiet fiel und sich nach Süden fast bis an die Rhone ausdehnte. Der Prunk burgundischen Hoflebens, sein Luxus und seine künstlerischen Ausdrucksformen sind bis zum Tode Karls des Kühnen (1477) weithin vorbildlich gewesen. Der Hof der mächtigen burgundischen Herzöge bildete einen hochbedeutenden künstlerischen Mittelpunkt, dem gegenüber die blühenden niederländischen Städte ihre Selbständigkeit nur schwer behaupten konnten. So eng die Beziehungen der Teile

des burgundischen Reiches auch in jeder Hinsicht waren, so hat man doch neuerdings nicht ohne Berechtigung, aber leider auch nicht ohne nationale Voreingenommenheit, die künstlerische Entwicklung der französisch-burgundischen Landschaften in engeren Zusammenhang mit dem eigentlichen Frankreich zu bringen gesucht. Auch für den Bilddruck müssen wir eine solche Trennung der mutmasslich französisch-burgundischen oder rein französischen Denkmäler von den niederländischen ins Auge fassen und diese Gruppe von Holzschnitten mit den späteren Arbeiten sicher französischen Ursprungs in Verbindung zu setzen suchen.

Den niederländischen Holzschnitt lernen wir fast ausschliesslich in den Blockbüchern und in Illustrationen typographischer Bücher kennen. Unter den Blockbüchern ist die erste, chiro-xylographische Ausgabe des *Exercitium super pater noster*, eine Erläuterung der 10 Sätze des „Vater unser“ durch 10 Darstellungen, (Paris, Schreiber I) ohne Zweifel das älteste. In dem einzig erhaltenen Exemplar dieser ältesten Ausgabe sind die Inschriften in den Bildern in lateinischer, der erläuternde Text unter den Darstellungen in flämischer Sprache handschriftlich beigelegt. In einer anderen, späteren niederländischen Ausgabe sind Inschriften und Text in lateinischer und in flämischer Sprache in den Holzstock geschnitten. Die Kompositionen dieser zweiten niederländischen Ausgabe sind ungearbeitet, die Kostüme der Mode entsprechend verändert; auch die technische Ausführung ist die einer späteren, entwickelteren Stufe des Holzschnittes. Die Bilder der ersten Ausgabe zeigen dagegen viel frühere Kostüme, strengere Zeichnung und einfachere Technik ohne alle Schraffierung. Sie sind in der weichen Rundung der Falten, im Charakter der gleichmässigen, nicht sehr starken Linien mit unscharfen Rändern, in der schwarzen Farbe des Druckes, überhaupt im Stil der Zeichnung den deutschen Holzschnitten der zweiten, oben beschriebenen und dem zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts zugewiesenen Gruppe sehr verwandt, wahrscheinlich also vor 1450 in Flamland entstanden.

Das „*Exercitium*“ scheint das einzige erhaltene niederländische Blockbuch aus so früher Zeit zu sein, alle übrigen werden durch die Kostüme, die Zeichnung und die Technik in eine etwas spätere Zeit, etwa in das dritte Viertel des XV. Jahrhunderts versetzt. Künstlerisch stehen sie zum grössten Teil weit über den deutschen Blockbüchern, denen, wie wir sahen, viele von ihnen als Vorlagen gedient haben. Sie sind in blassgrauer oder graubrauner Bisterfarbe sehr scharf und sorgfältig mit dem Reiber, anopistographisch gedruckt.

Als Vorläufer des Buchdruckes überhaupt können diese erhaltenen nieder-

ländischen Blockbücher nicht angesehen werden, wahrscheinlich aber haben sie Vorgänger gehabt, die aus Bildern mit Text oder nur aus Schrift, wie jene *Doctrinale* und *Donate*, bestanden, und die über die Zeit des Typendruckes hinaufreichen. Jedenfalls sind sie aber, zum grossen Teil wenigstens, vor der Einführung des Typendruckes in den Niederlanden (1473) entstanden. Dass man auch nach der Verbreitung des Typendruckes mit der Herstellung von solchen Blockbüchern fortfuhr, hatte seinen Grund wohl darin, dass beim Kleinbetrieb die Ausführung des Textes ebenso wie der Druck mit dem Reiber billiger und bequemer war, weniger Apparat und Hilfskräfte erforderte. Man mochte sich auch an den künstlerischen Charakter der Schrift und an die angenehme braune Temperafarbe des Druckes sehr gewöhnt haben.

Das verbreitetste der niederländischen Blockbücher scheint die *Biblia pauperum* gewesen zu sein, deren deutsche Ausgaben wir schon betrachtet haben. Alle niederländischen Drucke haben nur lateinischen Text, sind also wohl nur für Gebildetere, für Geistliche bestimmt gewesen. Es ist bisher trotz vielfachen Versuchen noch nicht gelungen, das Verhältnis der verschiedenen Ausgaben der *Biblia pauperum* zu einander in befriedigender Weise darzulegen. Nicht einmal ein leitender Gesichtspunkt für die Gruppierung hat festgestellt werden können. Ohne Schwierigkeiten können wir zwei Gattungen von Ausgaben auseinander halten, die in den Details der Komposition ziemlich stark von einander abweichen. Die der einen Gruppe bestehen aus 40 anopistographisch mit dem Reiber in bräunlicher Farbe gedruckten Blättern (s. Abb.). Man hat bis zu zehn verschiedene Ausgaben dieses Typus unterschieden, die ohne wesentliche Abweichungen nach einem gemeinsamen Vorbilde ausgeführt oder eine nach der anderen kopiert sind, zum Teil sogar aus Abdrücken der gleichen Holzstöcke mit nur geringen Veränderungen bestehen. Ohne Frage hat dem Holzschneider eine der Bilderhandschriften dieses Darstellungskreises, die damals in grosser Zahl verbreitet waren, und deren sich noch einige erhalten haben, vorgelegen. Aber weder die erhaltenen Bilderhandschriften noch der Kunstcharakter der Blockbücher berechtigt uns zu der Annahme, dass der Holzschneider die Bilder einer bestimmten Handschrift einfach treu in Holzschnitt kopiert habe. Die Vorzüglichkeit der Arbeit und der ganz der Holzschnitttechnik angepasste Stil der Zeichnung zeigen vielmehr, dass der Holzschneider die Kompositionen der Handschrift in allen einzelnen Bewegungen, Formen, Kostümen, Hintergründen und im Beiwerk mit künstlerischer Freiheit umgestaltet haben müsse. Hierzu

die Hilfe eines die Zeichnung oder Umzeichnung ausführenden Malers voraussetzen, liegt kein zwingender Grund vor. Das eigentlich künstlerische Verdienst der Formenbildung gebührte dann also dem Holzschneider, der das Original aller uns erhaltenen Kopien ausgeführt hat. Wahrscheinlich haben wir dies, wie wir vermuten dürfen, vorzügliche Urbild nicht unter den erhaltenen Ausgaben zu suchen, sondern als verloren zu beklagen, was bei der grossen Seltenheit der Blockbücher nicht wunder nehmen dürfte.

Der Stil der Zeichnung und die Tracht, wie auch die Form der Buchstaben weisen deutlich darauf hin, dass diese Gruppe der Biblia pauperum in den Niederlanden nach der Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sei. Es ist der Stil der Maler der Van Eyckschen Schule, besonders die Formsprache Rogers van der Weyden, die in diesen und in anderen niederländischen Blockbüchern erkennbar ist. Für den niederländischen Ursprung spricht auch die Tatsache, dass die Holzstöcke zerschnitten von dem holländischen Drucker Peter van Os in Zwolle 1487 als Bücherillustrationen verwendet worden sind. Die Strichbildung ist sicher und kräftig und dabei fein und lebendig, so dass auch schwierige Details, wie die einander überschneidenden Finger und die Haare klar wiedergegeben sind. Die Innenzeichnung ist ziemlich reich, die Falten sehr eckig und oft hakenförmig endigend, die Schatten sind durch meist kurze, fast gerade, weit gestellte Schraffierungen angegeben. Die Zeichnung ist mit grosser Meisterschaft ganz im Charakter der liniensparenden Holzschnitttechnik konzipiert, und besonders in der von Schreiber als der vierten bezeichneten Ausgabe bis in alle Einzelheiten voll Empfindung und Formenverständnis.

Eine Bilderhandschrift, die der Vorlage dieser Ausgaben in der Komposition nahe verwandt war, aber in der zeichnerischen Ausführung von ihr stark abwich, muss sich der Holzschneider der einzigen, nur in einem Exemplar erhaltenen, fünfzigblättrigen Ausgabe, die allein die zweite Gruppe der xylographischen niederländischen Armenbibeln repräsentiert, zum Vorbilde genommen haben. Diese fünfzigblättrige Bearbeitung ist keineswegs nur eine freie und erweiterte Umarbeitung der vierzigblättrigen. Die Inschriften auf den in die Komposition der Bilder selber geschickt und geschmackvoll eingefügten Spruchbändern, die in den vierzigblättrigen Ausgaben fehlen, kann natürlich der Holzschneider ebensowenig wie etwa ein die Zeichnungen liefernder Maler selbständig hinzugesetzt haben. Es ist augenfällig, dass diese Spruchbänder nicht erst später in ältere Zeichnungen eingezwängt worden sind, sondern dass sie bei der Kom-

position der Figurengruppen von vornherein berücksichtigt wurden. Auch die Veränderungen im Texte weisen darauf hin, dass hier eine selbständige Bearbeitung des alten typischen Bilderkreises vorliegt.

Die Kompositionen sind denen der vierzigblättrigen *Biblia pauperum* in den Grundzügen ganz ähnlich, im einzelnen sind die Bewegungen, Formbildung und das Kostüm, das sehr häufig orientalische Formen nachzuahmen sucht, ganz eigenartig umgestaltet. Wie weit diese Umgestaltung des gemeinsamen Urtypus auf Rechnung des Malers der handschriftlichen Vorlage oder auf die des Holzschnegers zu setzen sei, können wir nicht mehr beurteilen. Die vorzügliche Qualität der sorgfältiger geschnittenen Teile, die grosse Frische und Lebendigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, die Feinheit vieler Details erheben auch hier den Holzschneger weit über das Niveau eines bloss mechanisch eine Zeichnung kopierenden Handwerkers. Man war wohl in der Lage einen Holzschnitt fast mechanisch genau nachzuschneiden. Ein Abdruck des zu kopierenden Holzschnittes wurde mit der Bildseite auf den Block geklebt, dann das Papier der Rückseite durch Abreiben so weit verdünnt, dass die Zeichnung, nun also gegenseitig, genau zu sehen war und bequem nachgeschnitten werden konnte. Dagegen erforderten die Federzeichnungen der Bilderhandschriften immer eine Umbildung der Formen für den Holzschnitt, die in stilistisch befriedigender Weise nur ein Techniker oder ein mit der Technik Vertrauter ausführen konnte, und die man so feinen und geschickten Künstlern, wie diese niederländischen Holzschneger es gewesen sein müssen, wohl wird zutrauen dürfen.

Die fünfzigblättrige *Biblia pauperum* ist sehr ungleichmässig geschnitten. Die einzelnen Blätter sind also wohl von verschiedenen Holzschnegern ausgeführt oder, wahrscheinlicher, nach einem verlorenen Holzschnittoriginal von der Vollendung der *Ars moriendi*, die wir sogleich kennen lernen werden, mehr oder weniger genau und sorgfältig kopiert worden. Dass auch diese fünfzigblättrige Ausgabe der *Biblia pauperum* in den Niederlanden entstanden ist, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein. Das zeitliche Verhältnis zur Gruppe der vierzigblättrigen Ausgaben ist dagegen schwer zu bestimmen. Man wird aber durch die technische Verwandtschaft der flüchtiger geschnittenen Blätter mit Illustrationen in niederländischen, typographisch hergestellten Büchern der siebziger und achtziger Jahre dazu geführt, sie zeitlich mehr an das Ende als an den Anfang des dritten Viertels des XV. Jahrhunderts zu rücken.

Eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit der fünfzigblättrigen *Biblia*

pauperum macht sich in den 24 Holzschnitten der *Servatiuslegende*, von der sich nur ein einziges Exemplar mit in hell-bräunlicher Farbe auf beide Seiten der Blätter (opistographisch) gedruckten Bildern und mit handschriftlichem, französischem Texte in Brüssel erhalten hat, bemerkbar. Die sehr lebendigen, wirkungsvoll gruppierten Kompositionen hat man ohne Berechtigung in unmittelbare Beziehung zu den Van Eyck zu bringen versucht, deren Stil sie allerdings sehr verwandt sind. Die Darstellungen sind flüchtig, aber mit grossem Geschick und Verständnis geschnitten, als ob der Holzschneider nur leichte Federskizzen, ohne sie sorgfältiger im einzelnen für den Holzschnitt durchzuführen, direkt zur Unterlage genommen hätte. Die *Servatiuslegende* ist höchstwahrscheinlich bei Gelegenheit der Ausstellung der Reliquien des Heiligen in St. Servais zu Mastrich in den Jahren 1461 oder 1468 herausgegeben worden.

Mit den Holzschnitten der vierzigblättrigen *Biblia pauperum* hat das *Canticum Canticorum* in Zeichnung, Technik und Druckausführung die grösste Uebereinstimmung. Durch 32 Darstellungen mit xylographischen lateinischen Textstellen auf Inschriftbändern wird die Deutung des hohen Liedes auf die Jungfrau Maria versinnlicht. Je zwei Darstellungen sind untereinander auf ein Blatt gedruckt. Die eine der beiden bekannten Ausgaben ist eine wesentlich schwächer geschnittene Kopie nach der anderen. Die weiblichen Gestalten sind schlank und zart gebildet und von grosser Anmut der oft recht natürlichen Bewegungen. Noch reizvoller sind die genrehaften, in kleineren Figuren ausgeführten Szenen des Hintergrundes; der Schnitt ist sehr sorgfältig und gleichmässig.

Noch mannigfaltiger in den Kompositionen und in den Details der Zeichnung und freier und farbiger im Schnitt sind die stilistisch ganz gleichartigen 58 zweiteiligen Bilder des *Speculum humanae salvationis* (s. Abb.). Der „Heilsspiegel“, wie das Buch in deutschen Ausgaben genannt wird, ist eine moralisierende Betrachtung des Lebens Christi, dessen einzelnen Ereignissen, ähnlich wie in der Armenbibel, je drei Parallel-Szenen aus dem Alten Testamente gegenübergestellt werden. Am Schlusse der Vorrede wird ausdrücklich gesagt, dass das Buch für die „*pauperes praedicatores*“, also als Anleitung zur Predigt für die niedere Geistlichkeit bestimmt sei. Der längere Text vor der Bilderreihe und unter den einzelnen Darstellungen ist in zweien der vier bekannten Ausgaben in lateinischer, in den zwei anderen in niederländischer Sprache und zwar, im Gegensatz zu den mit dem Reiber in brauner Farbe hergestellten Abdrücken der Bilder, mit beweglichen Lettern mit schwarzer Druckfarbe in der Presse

